

Fotografía Y Existencia: La Ansiedad En Mi Ansioso Corazón De Katie Joy Crawford

Dr. Alfredo Zárate Flores

Lic. Mayra Jannette Sánchez Lara

University of Guanajuato
Mexico.

Abstract

The existentialist thinking defines men as a project that implicates an attitude of decision for his own definition. The french philosopher Jean Paul Sartre establishes that this posture of decision takes men into a state of consciousness of his own existence which he calls La Nausée. According to Sartre, in this state man is conscious of his own existence with the world that surrounds him and the implications that unleash his being-in-the-world. In this state, Sartre defines three stadiums in which men are situated: anguish, despair and abandonment. On the other hand, the photographic task as an expression and registration of the perception of the photographer, has an intrinsic entailment with the existence and is a proof of the experience. The photography creates a parallel world, represents a reality that can be visible only through it. Creates an alternative to the dimensions of space and time, necessary concepts for the definition of the existence. From the relationship between photography and existence, we go into the analysis of the photographic series My anxious heart from the American photographer Katie Joy Crawford. The series has as main theme, the representation of the Generalized Anxiety Disorder (GAD), transferring elements that exist only in the world of ideas of the photographer into a tangible world through space-time. Thanks to the action of Crawford, the photographer turns into a link of the figuration of the relation between the existentialist doctrine and the GAD. The relationship is given through the formal elements that compose the photography, which represent the three stadiums that Sartre proposes as constituents of the state of Nausée. We wanted to make a categorization of the photographs organized in three tetrads which are linked with the concepts of space and time for their analysis.

Keywords: Existentialism, Sartre, *Nausée*, Anguish, Despair, Abandonment, Crawford, GAD

En la historia del pensamiento el concepto de existencia y su vinculación con la doctrina existencialista ni es ajeno a problematizaciones ni carece de ambigüedades. Las caracterizaciones que se han hecho de esta forma de expresión filosófica alcanzan adjetivos de existencialismo religioso, cristiano y ateo según se haga el análisis de las figuras que lo asumen como parte de su proyecto reflexivo. En este trabajo queremos referirnos al existencialismo como un proyecto que evalúa al hombre desde las implicaciones que tiene en su actuar la decisión y los estados en los que la dinámica que ésta trae consigo pone al sujeto.

En este sentido, nos interesa la perspectiva que el filósofo francés Jean Paul Sartre hace de la existencia y su relación con la *Nada*. Cuando Régis Jovilet describe el pensamiento sartreano en *Las doctrinas existencialistas. Desde Kierkegaard a J.P Sartre* (1962), afirma que el punto de vista del pensamiento del francés se sitúa en la libertad porque ésta es “el primer principio de su existencia concreta hay que colocarlo en una *opción profunda, absolutamente gratuita*”. (Jovilet, 1962, pág. 174). Sin embargo, esta libertad es la cuestión que más problematiza la existencia del sujeto porque, tal como lo hace notar el propio autor de *La náusea en Verdad y existencia* (1989), “el Hombres es el ser por el que surgen las preguntas; pero el hombre es el ser para quien vienen al mundo las preguntas que le conciernen y no puede resolver”. (Sartre, 1996, págs. 49-50).

La existencia no es estable porque se resuelve en la acción que el hombre hace desde la conciencia de su libertad y la identificación de los problemas asociados a ella en los que la sensación de náusea aparece. Ahora bien, según el francés, dicha condición hace de este sentimiento una experiencia metafísica porque, en opinión de Jovilet, “nos revela el fondo del ser y, como tal, debe conducirnos a una visión nueva del mundo de las cosas y del hombre” (Jovilet, 1962, pág. 179), porque la libertad está fundada sobre la *Nada* y me obliga a ser libre. Lo anterior nos permite decir, de la mano de Sartre, que la subjetividad no es más que la conciencia del Ser desde la cual el hombre actúa y por la que elabora su proyecto vital.

Ahora bien, ¿qué sucede cuándo dicha conciencia se ve problematizada? ¿Qué forma de relación hace el sujeto consigo mismo desde la inconsciencia, la enfermedad o los sentimientos asociados a lo que conocemos como estado de Náusea? Para resolver estas preguntas nos gustaría vincular la expresión sartreana con la obra de la fotógrafa de origen norteamericano Katie Joy Crawford. En este texto resaltaremos algunos aspectos relacionados con la visión que sobre la expresión fotográfica tienen Roland Barthes, Donis A. Dondis, Philipp Dubois, entre otros. En el texto que introduce *El Ser y la Nada*, Sartre alude, para explicar el sentido que quiere darle a la noción de fenómeno que: La apariencia remite a la serie total de las apariencias y no a una realidad oculta que habría drenado para sí todo el ser de lo existente. Y la apariencia, por su parte, no es una manifestación inconsistente de ese ser. Mientras ha podido creerse en las realidades nouméricas, la apariencia se ha presentado como algo puramente negativo. Era «lo que no es el ser»; no tenía otro ser que el de la ilusión y el error. Pero este mismo ser era un ser prestado; consistía en una falsa apariencia, y la máxima dificultad que podía encontrarse era la de mantener con suficiente cohesión y existencia a la apariencia para que no se reabsorbiera por sí misma en el seno del ser no-fenoménico”. (Sartre, *El Ser y la Nada*, 1966, pág. 16).

En relación con lo anterior, consideramos que la fotografía es el resultado de un proceso de visión y acción, un medio para la comunicación y el espacio donde podemos registrar nuestra percepción del mundo y nosotros mismos en un objeto material. Creemos que, por la imagen fotográfica, la existencia se manifiesta como símbolo de un itinerario que va de lo estrictamente sensible a la comprensión del sujeto como forma primaria o pura de sí. En *La Sintaxis de la Imagen* (1976) Donis A. Dondis define la imagen fotográfica como algo que: “constituye el eslabón final entre la capacidad innata de ver y la capacidad extrínseca de registrar, interpretar y expresar lo que vemos sin necesidad de tener una habilidad especial o un prolongado adiestramiento para efectuar el proceso”. (Dondis, 2007, pág. 17). Este objeto de registro manifiesta la relación entre una habilidad con la que nacemos y otra que adquirimos por la experiencia o la observación.

Por su parte, en *El Acto Fotográfico* (1986), Philippe Dubois se refiere a la fotografía como un acto icónico y afirma: Una imagen, si se quiere, pero como trabajo *en acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, [...] algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que ese «acto» no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de imagen (el gesto de la «toma») sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. (Dubois, 1994, pág. 11)

Es decir, el acto al que se refiere Dubois y la imagen que describe Dondis, no consiste en la obturación sino que involucra toda la estructura perceptiva del sujeto. Esto significa que el fotógrafo se enfrenta al objeto representado de una manera distinta a aquella con la que se enfrenta al resto de la realidad y ello implica, necesariamente, la construcción de su experiencia. En la fotografía, la imagen y su percepción están ligadas, son correlativas. De este modo, la expresión fotográfica nos remite de forma inmediata a los objetos concretos y el momento específico en que la percepción se da.

En *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes intenta encontrar qué es lo que hace a la fotografía ser lo que es y comienza buscando aquello que se sabe o conoce de ella y afirma: “observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar” (Barthes, 1989, pág. 35). Estos tres pasos o prácticas, como las llama el semiólogo francés, existen en dos momentos; antes y después de realizar la fotografía. En la fotografía, o en el proceso de mirarla, Roland Barthes cree que existe un interés por ella. A este interés le llama *studium* y se refiere a él como: “la aplicación a una cosa [...]. Por medio del *studium* –dice el semiólogo–, me intereso por muchas fotografías”. (Barthes, 1989, pág. 58). Además de esta condición por la cual, en tanto espectador me intereso por las fotografías, Barthes, menciona otro elemento, el *punctum* al que identifica como: “ese azar que en ella me despunta”, (Barthes, 1989, pág. 59). En *La cámara lúcida*, Barthes cree que el *punctum* tiene dos fuerzas expansivas; la primera se da cuando la fotografía se sobrepasa a sí misma y podemos reconocer en ella un lugar y somos transportados hasta allá por dicho reconocimiento; es decir, el *punctum* nos remite. El francés describe la segunda fuerza diciendo que el objeto en ella, paradójicamente, “permaneciendo como «detalle», llena toda la fotografía”. (Barthes, 1989, págs. 83-84). Cuando vemos una fotografía y algo punza dentro de nuestra mente pero no puedo definir el porqué, entonces, estamos frente a un *punctum*.

En el mismo sentido que Barthes, Susan Sontag considera en *On photography* (1973) que: “fotografiar es otorgar importancia”. (Sontag, 2005, pág. 22). Es, para decirlo de otro modo, un proceso de categorización. El fotógrafo selecciona aquella parte de su visión que resulta lo suficientemente importante para ser fotografiado.

Por esta razón, la escritora norteamericana considera que “La cámara tiene el poder de tomar a las llamadas personas normales de tal manera que se vean anormales” (Sontag, 2005, pág. 27), es decir, saca a las personas de su entorno para colocarlas dentro de un marco, de un encuadre que no les es propio. Si tal como lo considera la escritora norteamericana, la fotografía capta los extremos de los excesos sociales es porque, con frecuencia, nos enfrentamos a fotografías que revelan una realidad vinculada a la miseria, el dolor, a la evidencia las diferencias sociales que ha provocado el aparato económico mundial.

La realidad está ahí para ser captada, el efecto que produce la fotografía no es ajeno a la condición social o económica de la que ésta nace, sino que captarla, juzgarla por medio de la fotografía es, sobre todo, una expresión de la voluntad. A este respecto, Barthes confirma el hecho, según el cual, “la videncia del Fotógrafo no consiste en «ver», sino en encontrarse allí”. (Barthes, 1989, pág. 86). Esa agudeza que tiene el fotógrafo no se obtiene únicamente observando el entorno, se adquiere, principalmente, estando ahí, estando-en-el-mundo.

Cuando nos conmieramos con algo por la fotografía lo hacemos porque, por ella, podemos adentrarnos en un mundo distinto por extraño y por ajeno al nuestro. La rareza frente a la que nos encontramos, resaltarla la belleza o la fealdad de algo de lo que somos partícipes por el discurso fotográfico. Lo anterior nos permite aceptar, con Söntag, que el fotógrafo se dedica a buscar vivencias, a exponer su idea de realidad exteriorizando su visión del mundo. Al igual que Barthes, Söntag considera que el fotógrafo: “Está siempre tratando de colonizar nuevas experiencias o encontrar nuevas maneras de ver los objetos familiares, de luchar contra el aburrimiento”.(Sontag, 2005, pág. 33). El lector únicamente trata de entender el mensaje con base en la codificación que pueda encontrar dentro de la fotografía y verá esa expresión de la experiencia que el fotógrafo tuvo cuando decidió plasmar a través de la imagen su estar-siendo.

De este modo, el fotógrafo, crea una visión de la realidad que va más allá de la idea. Es por eso que, tal como lo advierte Roland Barthes, cuando vemos una fotografía en realidad no vemos la fotografía sino que nos vemos en ella. La fotografía *per se* no nos interesa, nos llama la atención ese objeto que fue extraído de su realidad para ser el elemento de la imagen. Barthes, tomando en cuenta la propuesta semiológica de la lingüística estructuralista, llama a dicho objeto «referente fotográfico». Según el crítico francés: Era preciso ante todo concebir, y por consiguiente, si fuera posible, decir (incluso si se trataba de una cosa sencilla) en qué se diferenciaba el Referente de la Fotografía del de los otros sistemas de representación. Llamo «referente fotográfico» no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objeto y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto”. (Barthes, 1989, págs. 120-121).

Ahora bien, en su proceso de apropiación del mundo, la fotografía realiza una codificación de los objetos y lo hace, en principio, para convertir su mundo en una imagen. En esto consiste la referencialización que se opera en la fotografía. Este proceso trae consigo la operación de la relación entre el objeto y el fotógrafo y hace que la fotografía, que posteriormente se volverá ella misma objeto, signifique. Para nosotros, partiendo de la propuesta de Barthes, la fotografía en tanto objeto tiene su propia estructura pero no pierde de vista la función final para la cual fue creada.

La importancia de la subjetividad cuando nos enfrentamos a una fotografía, deriva en una sola condición: el grado de veracidad que ésta manifiesta. Dondis afirma, en este sentido, que la característica fundamental de la imagen fotográfica es la credibilidad y Dubois reitera esta condición cuando afirma que “la foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver”. (Dubois, 1994, pág. 20). Lo que vemos en la fotografía existió o existe en algún lugar y durante un espacio de tiempo.

Empero, debido a la naturaleza de la fotografía, lo que aparece en ella es solo un fragmento de la realidad total. Esto obliga al espectador a generar un juicio bajo el supuesto de lo que puede ver pero no respecto del todo el contexto referido. Sin embargo, el valor de credibilidad que se le otorga está justificado porque, si el referente fotográfico existe, la foto no miente sobre la existencia sino que documenta la realidad pero no la que está a plena vista sino la que hay que buscar. Durante la creación de la fotografía, creamos también una realidad alterna. Cuando la fotografía realiza ese proceso de apropiación del mundo, crea un mundo paralelo. Esta nueva realidad solo puede denotar una cosa: que lo real no es suficiente. Las fotografías nos conectan con el mundo, se aferran a nosotros para seguir existiendo e intentan que aceptemos la realidad. La imagen fotográfica sobrepasa y desborda los límites de la realidad.

La imagen nos muestra un *aquí y ahora* que pertenece al *haber estado ahí*, a la evocación que se construye por la historia que la fotografía supone. Esta conjunción entre el *aquí y ahora* y el *haber estado ahí* es, tal como lo afirma el francés en *La cámara lúcida*, la esencia de la fotografía: su *noema*: El nombre del noema de la Fotografía será pues: «Esto ha sido», o también: lo Intratable. En latín [...] esto se expresaría sin duda así: «*interfruit*»: lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operatoro spectator*); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya. Todo esto es a lo que quiere decir el verbo *intersum*. (Barthes, 1989, pág. 121).

Este *noema*, confirma lo que hasta ahora hemos establecido y por lo que aquello que aparece en la fotografía ha existido y ha sucedido una única vez en el tiempo, ha estado absolutamente presente, pero ha sido desplazado. Entendemos que el tiempo, para el caso de la fotografía, transcurre en distinta forma y que, no obstante, aquello que ha sido fotografiado se repite en un tiempo futuro dentro de ella.

Ahora bien, cuando Roland Barthes asume, en *La Cámara Lucida*, que la fotografía es la forma moderna de asumir la muerte lo hace porque considera que “es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida”. (Barthes, 1989, pág. 142). Hablábamos anteriormente de la historia que se representa en la fotografía y de que crea una dilatación del tiempo real, sin embargo, Barthes considera que en realidad “en ella siempre hay un aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir”. (Barthes, 1989, pág. 147). Según esta afirmación, la fotografía no extiende la vida del objeto, remarca el fin de su existencia en tanto objeto, no en tanto imagen. Por ello, en el retrato, al tomar la fotografía el sujeto se vuelve objeto y la identidad no es, más bien, se figura porque en la foto-retrato: Es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. (Barthes, 1989, págs. 41-42).

Es decir, el trabajo del fotógrafo consiste en ser el mismo *noema*, en hacer que el *Yo* que aparece en la fotografía no sea el *Yo* actual sino la existencia de una posibilidad que se extiende entre quien *se es*, quien *se cree ser* y quien *se espera ser captado*.

Si asumimos que la cámara le da un poder al fotógrafo es necesario aceptar que esto sucede por lo que Barthes considera una extracción metafórica de la existencia por la imagen. (Barthes, 1989, pág. 38). En opinión del francés, gracias al fotógrafo el *Yo* puede saberse existente, porque, en el sentido de la figuración de la que hablamos anteriormente, la imagen del *sí mismo* será creada. Es decir, con el retrato, emerge una nueva forma de existencia porque el tiempo se aplasta cuando se opera la apropiación del mundo por la imagen. Esta imagen expresa al sujeto despojado de lo que lo hace ser y presenta solo un objeto, el mismo objeto que refiere.

Lo máximo a lo que el sujeto retratado puede aspirar es a que la fotografía capte lo que Barthes denomina «aire», es decir, “el suplemento inflexible de la identidad, aquello que nos es dado gratuitamente, despojado de toda «importancia»”. (Barthes, 1989, pág. 163). El filósofo refiere con el «aire» al reconocimiento de los cambios operados por el tiempo en quien aparece representado. En suma, el fotógrafo toma esa particularidad del tiempo y busca lo fugaz en lo cotidiano. Este es su trabajo principal, observar, más allá de lo obvio, exponer el *haber estado ahí* de un momento, crear y recrear una realidad nueva y distinta a la que vemos. De este modo, por la construcción del discurso fotográfico, por el instante que se manifiesta por la configuración del sujeto que se opera en la imagen, y por la condición temporal en la que se manifiesta, queremos adentrarnos al análisis de la categoría de la existencia en la obra de Katie Joy Crawford elabora en su serie fotográfica mi ansioso corazón. Uno de los aspectos que más llaman la atención en la obra de Katie Joy Crawford es que su trabajo está vinculado a la expresión de las consecuencias del Trastorno de Ansiedad Generalizada (TAG), que la fotógrafa norteamericana padece. Nosotros, creemos que la representación de los estadios con la que Crawford vincula sus autorretratos puede asociarse a la problemática de una condición existencial vinculante con el concepto *Náusea* que el filósofo existencialista Jean Paul Sartre vincula con tres estadios: la sensación de la angustia, el sentimiento de desesperación y experiencia del desamparo.

Sabemos que, en la existencia, el ser humano experimenta diversas situaciones que lo hacen instalarse en estados problemáticos respecto de lo que él mismo es. Para nuestro trabajo, queremos definir la *angustia* existencial como algo intrínseco al ser porque está implicado en la toma de decisiones.

El *desamparo* es, para nosotros, el sentimiento del ser que se ve abandonado a su propio criterio de decisión y la *desesperación* como la consecuencia de saberse limitado a actuar bajo las posibilidades que hacen posible su actuar. Desde estas tres categorías queremos clasificar las fotografías de la serie *Mi Ansioso Corazón* de Katie Joy Crawford y vincularlas con lo que hemos venido diciendo sobre la fotografía y particularmente sobre el retrato. *Mi Ansioso Corazón*, en palabras de la fotógrafa, explora la condición que sufre el paciente con trastorno de ansiedad generalizada desde la visión de Crawford. Aunque los síntomas físicos se vuelven difíciles de controlar, la estadounidense se enfocó en retratar las emociones derivadas de su padecimiento. La serie fotográfica se conforma de doce fotografías las cuales hemos clasificado en tres grupos de cuatro fotografías a la que hemos llamado tétradas.

Según nosotros, en la primer tétrada las fotografías representan la angustia, en la segunda al desamparo y en la tercera tétrada la desesperación. Para el análisis de cada tétrada tendremos en cuenta los tres niveles de representación del mensaje visual que nos presenta Dondis: representacional, abstracto y simbólico. De este modo podemos ubicar cada caracterización existencial en el mensaje fotográfico y garantizar una correcta adecuación del lenguaje fotográfico a las necesidades expresivas de Crawford y vincularlas con la expresión sartreana.

Tiempo y Angustia.

Para nosotros, el elemento más significativo de esta primer tétrada es el tiempo. Por ello, y por la vinculación entre la existencia y la configuración temporal de ésta, queremos desarrollar nuestro análisis a partir de esta concepción. En el pensamiento de Jean Paul Sartre, la existencia es una sucesión de situaciones en las que el hombre se encuentra inserto. Eventualmente estas situaciones conducen al hombre a un estado de *Nausea*. Este estado aparece cuando el hombre debe dejar una situación para enfrentarse a otra. Dicho enfrentamiento tiene una condición temporal y ello nos lleva a pensar que, en el desarrollo del proceso existencial, tiempo y angustia, en tanto expresión de dicha condición, se implican necesariamente.

La angustia refiere a la necesidad de la toma de decisiones. La decisión de pasar de una situación a otra deviene angustia pero justo el devenir es lo que nos permite pensar en este sentimiento como condición existencial y manifestación de la temporalidad en el sujeto. En la primer tétrada de la serie fotográfica de Crawford podemos ver que los retratos que la componen manifiestan un conflicto vinculado al paso del tiempo que se expresa en cuatro imágenes que van de menor a mayor gradación respecto de la condición temporal y angustiosa del sujeto. La elección de estas primeras cuatro imágenes responde a la vinculación de la noción de tiempo, la decisión y la aparición de la angustia por la prevalencia de la relación en estos conceptos.

El mecanismo de análisis fotográfico que seguiremos en esta tétrada consiste en identificar los tres niveles de representación que Dondis refiere en *La sintaxis de la imagen: representacional, abstracto y simbólico*. En este sentido, es importante decir que las fotografías de Crawford no llevan nombre, sino que están identificadas con frases o lo que en el pensamiento de Barthes podemos vincular con un ancla.



fig. 1.1

El nivel *representacional* se refiere a la descripción de la imagen. En la figura 1.1 el sentido de la representación se identifica con la frase “*i’m afraid to live and i’m a afraid to die. what a way to exist.*” (Tengo miedo de vivir y tengo miedo de morir. Qué modo de existir). (Crawford, 2015).

La imagen muestra una mujer encerrada en un reloj de arena sentada en una posición de indefensión y la arena cayendo sobre ella, dos relojes análogos y vidrios rotos que reflejan uno de ellos.

En términos del análisis fotográfico la imagen supone la existencia del *equilibrio* creado por el reloj analógico, el reloj de arena, que identificamos gracias a su *textura*; y los vidrios rotos dándonos la pauta de estar todo sobre el mismo soporte. Sin embargo, el *peso* recae en el reloj de arena porque la mujer se encuentra dentro de él y es ella misma la que genera *tensión* debido a que se encuentra en un lugar fuera de lo común. Existe un *agrupamiento* gracias a los relojes analógicos que dan *nivelación* a la fotografía. El contraste de *positivo* y *negativo* de la fotografía resalta a la mujer por sobre el fondo poniéndola como el primer *punto* de referencia de la imagen, es por tanto que la preferencia visual por la *esquina inferior izquierda* se ve alterada y genera una *línea* de lectura diferente, la *dirección* se manifiesta de derecha a izquierda. La *escala* común igualmente se ve alterada pues tenemos a una persona dentro de un elemento que conocemos como más pequeño. Entendemos así que la mujer está encerrada por el tiempo mismo. El *movimiento* dado por la arena que cae y las manecillas del reloj, que aunque no se mueven sabemos que implican un paso de tiempo. Los *tonos* sepia de la fotografía nos indican melancolía, vejez, desgaste.

En el nivel *abstracto* que es el nivel de la codificación de los objetos susceptible de relacionarse con la experiencia previa, los relojes suponen, el transcurso de la existencia, un pulso vital, una toma de decisión. En tanto el nivel *representacional* se manifiesta por la presencia de los relojes y estos suponen la medición del tiempo, cada reloj nos permite vincular la imagen con la idea del peso del tiempo en nuestra historia. Esta historia marca un antes y un después en el que se manifiestan estos pulsos vitales que están vinculados con la posición de las manecillas en los relojes y la caída de la arena sobre la mujer.

La posición de la mujer es una posición fetal que nos remonta al origen, al nacimiento e implica la protección maternal. La mujer dentro del reloj de arena apunta a una situación en la que intrínseca a su existencia se encuentra la decisión. Postergar esta acción potencia que el tiempo pase frente a ella y su existencia se problematice. Para Sartre el movimiento temporal del ser implica consciencia de la existencia, la caída de la arena y los vidrios rotos nos permiten justificar dicha noción y proponer, a partir de ello, la aparición de la angustia en tanto indeterminación frente a la existencia y nos conecta con el análisis del nivel *simbólico* de la imagen referida anteriormente.

En el nivel *simbólico* que habla sobre la codificación creada por el hombre con un significado específico podemos vincular la indefinición de la mujer en el reloj de arena y el peso que cae sobre ella con una situación límite o una cuestión nauseabunda. Es importante destacar que la *Náusea*, aparece cuando el hombre no es capaz de decidir. Si, además de ello, asociamos a esta representación la sentencia con que la imagen viene acompañada “*I’m afraid to live and I’m afraid to die*” es posible interpretar la fotografía de Crawford como la imposibilidad de la decisión que suspende la existencia y la pone en un estado angustioso. Además los vidrios rotos pueden interpretarse como un quiebre en la continuidad, ese cambio de situación que lleva al estado angustioso de su consciencia.



fig. 1.2

Al igual que la primer fotografía, la segunda imagen, figura 1.2, está acompañada por la sentencia: “*numb feeling. how oxymoronic. how fitting. can you actually feel numb? or is it the inability to feel? Am i so used to being numb that i’ve equated it to an actual feeling?*” (sensación de entumecimiento. Qué oximorónico. Qué apropiado. ¿Puedes en realidad no sentir nada? o ¿es la inhabilidad de sentir? Estoy tan acostumbrada a ser insensible que ¿lo he equiparado a una sensación real?), (Crawford, 2015). La frase supone un quiebre en la continuidad, esto permite exponer la fotografía de Crawford desde la lógica de la angustia como expresión de la ruptura de la temporalidad donde la ruptura no es supresión total. Esto es observable gracias a que las diferentes posiciones van en sentido contrario a las manecillas del reloj pues el punto inicial de lectura de la imagen es del centro a la esquina inferior izquierda. La imagen también muestra como la angustia es el principio de la consciencia de existencia ya que la mujer parece flotar en la nada recordando así el principio sartreano de la *Nada* como origen de la existencia.

La mujer, en la imagen, representa ese momento en que el ser toma consciencia de su existencia y se enfrenta ella. Si la angustia responde a la lógica de un proceso temporal, la atemporalidad que ubicamos gracias a que la mujer avanza en su estado angustioso en sentido contrario a las manecillas del reloj y evidencia la inhabilitación de la decisión nos permite decir que, en el estadio de angustia, no se pausa el momento sino que se alarga. Dicho alargamiento es, en la lógica sartreana, consciencia de la existencia y mostración de la angustia.



fig 1.3

La tercer fotografía está identificada con la frase: “*a glass of water isn’t heavy. it’s almost mindless when you have to pick one up. but what if you couldn’t empty it or set it down? what if you had to support its weight for days... months... years? the weight doesn’t change, but the burden does. at a certain point, you can’t remember how light it used to seem. sometimes it takes everything in you to pretend it isn’t there. and sometimes, you just have to let it fall*” (un vaso de agua no espesado. Lo haces sin pensar cuando tienes que recoger uno. Pero ¿y si no pudieras vaciarlo o dejarlo? ¿y si tuvieras que soportar su peso por días... meses... años? El peso no cambia, pero la carga si. Hasta cierto punto, no puedes recordar lo ligero que solía parecer. A veces toma todo de ti pretender que no está ahí. Y a veces, solo tienes que dejarlo caer). (Crawford, 2015).

Nuevamente podemos ver el transcurso del tiempo identificado con tres cambios de situación. Crawford intenta representar lo que significa sufrir TAG con el agua y el peso que ésta va adquiriendo en los distintos momentos que se manifiestan en la imagen y aluden al peso de la existencia. Creemos que, a nivel *simbólico*, las garrafas de agua representan su padecimiento y equilibrar estos contenedores nos permite atestiguar la dificultad vital en la que se encuentra la mujer. El tiempo que transcurre mientras intenta equilibrar su angustia y su necesidad de decisión que tiene la existencia se expresa en una serie de tensión que va de la identificación del estado al sufrimiento de su expresión.



fig 1.4

La cuarta fotografía de la tétrada se identifica con la frase “*depression is when you can't feel at all. anxiety is when you feel too much. having both is a constant war within your own mind. having both means never winning*” (depression es cuando no puedes sentir en absoluto. Ansiedad es cuando sientes demasiado. Tener ambas es una guerra constante en tu propia mente. Tener ambas significa no ganar nunca). Se puede ver que la mujer está sentada, y aunque ello supone estatismo, la yuxtaposición de otra imagen suya dinamiza la fotografía y la coloca en el mismo sentido temporal con el que clasificamos la tétrada. La imagen demuestra el desarrollo de las situaciones que conducen a la protagonista a la angustia y el desamparo. Ahora bien, las sombras podrían representar personas y un mundo que gira y pasa a su alrededor, pero ella solo está ahí ocupando un mismo espacio, está desamparada, sola en medio de todo ese mundo que la envuelve. La mujer no está viendo o analizando aquello que la circunda, está sentada viendo fijamente a un punto del espacio. Este punto de vista que sale del espacio fotográfico la convierte en una espectadora de la existencia y potencia el sentimiento de angustia y la decisión con la idea de una búsqueda de sí.

A partir de este análisis vemos que la angustia es una implicación del paso del tiempo. Como pasa una persona del estado pasivo al estado angustioso. Sin tiempo, el ser no puede cambiar de situación, no se angustia, no se enfrenta a su existencia. La persona que sufre de TAG, va haciéndose consciente de ese paso del tiempo, de su cambio de situación y su necesidad intrínseca de tomar decisiones lo llevan a ese estado angustioso que caracteriza la *Nausea*.

Espacio y desamparo

Para la segunda tétrada, el espacio es el concepto que rige nuestro análisis. Consideramos que si un elemento puede ampliar la condición existencial además del tiempo dicho concepto es, el de espacio en tanto implica el lugar que el Ser ocupa en el mundo. Sartre confirma lo anterior cuando establece que el hombre debe ser consciente de sí y que dicha conciencia implica su “*ser en el mundo*”.

Habíamos dicho que el desamparo aparece cuando el ser se ve abandonado a su propio criterio de decisión y el sujeto se ve a sí implicado a la soledad. Sentir el desamparo consiste entonces a tomar conciencia de su mundo circundante. Según Sartre, el hombre es posibilidad y en tanto la existencia se muestra en la sucesión y ésta sucede en un espacio, la conciencia de sí se manifiesta en el aquí y ahora. Creemos que, en tanto la situación se define por el espacio en el que el ser decide queremos esbozar nuestro análisis de esta segunda tétrada en esta lógica.

La tétrada está compuesta por retratos que implican una relación con el espacio físico e intelectual. Para nosotros las fotografías responden a la conexión entre el espacio y el desamparo, es decir, que la decisión y el estado de Náusea de la conciencia.



fig. 1.5

La fotografía anterior, figura 1.5, se identifica con la frase “*a captive of my own mind. the instigator of my own thoughts. the more i think, the worse it gets. the less i think, the worse it gets. breathe. just breathe. drift. it'll ease soon*” (un prisionero en mi propiamente. El instigador de mis propios pensamientos. Mientras más pienso, peor se vuelve. Mientras menos pienso, peor se vuelve. Respira. Solo respira. Fluye. Se calmará pronto). (Crawford, 2015).

Esta fotografía expone, principalmente, el enfrentamiento que tiene el ser ante la angustia, la *Nada*, su existencia. La nube blanca nos remite a la dispersión, lo extenso, lo evanescente, pero al mismo tiempo a la densidad y a la falta de visión. La mente de la persona que sufre TAG se enfrenta a una incapacidad de decisión porque su pensamiento está nublado y disperso lo que problematiza la percepción porque hace que el espacio se nuble. El fondo negro nos conduce a esa relación que expone Sartre con respecto a la *Nada*.

La *Nada* supone el destino definitivo del sujeto, el espacio en el que se enfrenta definitivamente a su existencia. El fondo de la fotografía representa esa *Nada*, por eso la mujer está de espaldas al espectador, en realidad se está enfrentando a la *Nada* y es eso mismo lo que provoca que su mente se nuble pues enfretándose a esa *Nada*, en ese estado nauseoso, no puede concentrarse en la decisión.



fig. 1.6

La segunda imagen, figura 1.6, va acompañada de la expresión: “*it's strange — in the pit of your stomach. it's like when you're swimming and you want to put your feet down but the water is deeper than you thought. you*

can't touch the bottom and your heart skips a beat" (es extraño — en la boca de tu estómago. Es como cuando estás nadando y quieres bajar los pies pero el agua es más profunda de lo que pensabas. No puedes tocar el fondo y tu corazón da un vuelco), (Crawford, 2015); y expone a una mujer empapada en posición fetal. Resalta, en la fotografía, la posición dentro del espacio fotográfico en el que se encuentra la mujer. A diferencia de la fotografía anterior, en la que la mujer estaba al centro de la imagen, en esta se encuentra del lado derecho con el rostro hacia ese mismo lado y dejando el resto de la fotografía en vacío.

Si hablamos de abandono, el vacío fotográfico nos demuestra la soledad ante la que se enfrenta la modelo, el agua puede leerse como ese sentimiento de agotamiento y ahogamiento a que refiere en la expresión. Si bien ella va vestida de blanco pareciera que el vacío la absorbe, es decir, la soledad poco a poco la va empapando y absorbiendo, llenándola del sentimiento de desamparo ante su necesidad de decisión. La mujer se sabe desamparada ante su existencia, la *Nada* la envuelve obligándola a no ocupar todo el espacio y desarticulando su relación con la existencia.



fig. 1.7

Esta tercer fotografía, figura 1.7, va acompañada de la frase *"i was scared of sleeping. i felt the most raw panic in complete darkness. actually, complete darkness wasn't scary. it was that little bit of light that would cast a shadow — a terrifying shadow"* (Tenía miedo de dormir. Sentía el miedo más puro en la completa oscuridad. De hecho, la completa oscuridad no daba miedo. Era ese pequeño rayo de luz que proyectaba una sombra — una sombra espantosa), (Crawford, 2015); y así como la anterior podemos ver la oscuridad, la soledad representada en esa sombra a lado de la protagonista. Sin embargo, esta vez no parece huir de ella sino que la enfrenta e incluso tiene un acercamiento con ella.

Vinculado a la noción de espacio podemos ver que la escena se desarrolla en una cama, un espacio personal relacionado con el descanso físico y mental. La imagen por tanto genera esa tensión al mostrar a una persona mentalmente activa y estresada, angustiada y desamparada en un lugar en el que se esperaría descanso. Según la novela de Sartre, la *Nausea* ataca al personaje como si fuera un algo físico externo y no una sensación interna. Desde esta óptica, es posible vincular, en la fotografía, la silueta negra con la *Nausea* que ataca a la mujer. Visualmente, la fotografía está dividida en dos, blanco y negro, positivo y negativo, ella vestida de blanco sobre sábanas blancas y la sombra negra que se acerca lentamente hacia ella. La importancia de la vestimenta será relevante en la siguiente tetrada.



fig. 1.8

La cuarta y última fotografía de la tétrada, figura 1.8, se identifica con la frase “cuts so deep it’s like they’re never going to heal. pain so real, it’s almost unbearable. i’ve become this... this cut, this wound. all i know is this same pain; sharp breath, empty eyes, shaky hands. if it’s so painful, why let it continue? unless... maybe it’s all that you know” (Cortes tan profundos que parece como si nunca fueran a sanar. El dolor es tan real, es casi insoportable. Me he convertido en esto... este corte, esta herida. Todo lo que conozco es el mismo dolor; bocanada de aire, ojos vacíos, manos temblorosas. Si es tan doloroso, ¿por qué dejar que continúe? A menos que... tal vez es todo lo que conoces), (Crawford, 2015); y podemos entender su relación con el espacio gracias a las formas que se crean en la piel de la modelo los cuales figuran tierra árida. La tierra árida está vinculada a la soledad, el abandono. En la aridez nadie puede vivir. En nuestra lectura, la mujer vive en un cuerpo desamparado, seco y abandonado.

Creemos que es posible ver, situados en la lógica de Crawford, un mundo de sombras terribles, cortes, sensación de ahogamiento y conflictos internos, una vinculación con el espacio, la soledad, el abandono y el desamparo.

Si pensamos la serie de Crawford como un proceso, el Ser pasa primero por la angustia para llegar después al desamparo. Crawford, en su visión del mundo a través del TAG, nos muestra como ella misma, pasa de un estado angustioso en el que se ve a sí misma nublada en su juicio y en espera que la sensación pase hasta que su padecimiento la lleva a aislarse del mundo, a estar desamparada mientras se enfrenta a su existencia.

Tiempo, espacio y desesperación.

De acuerdo a las consideraciones que hemos hecho anteriormente sobre el tiempo y el espacio, la desesperación se configura en una relación de ambos conceptos derivada del proceso nauseabundo que sufre el ser. Una vez que el Ser pasa por la angustia y se estaciona en el desamparo, el hombre que se encuentra en estado *Nausea* se enfrenta a la desesperación a que los anteriores estados lo condujeron. Decíamos, en principio, que la desesperación aparece cuando el ser se sabe limitado para actuar y comprende que solo puede hacerlo bajo las circunstancias en las que se encuentra. Al enfrentarse a su necesidad de decisión y verse solo frente a ella sabe que la situación determina su actuar y lo imposibilita.

Las fotografías que conforman la tercer tétrada nos presentan esa relación en la que el ser se enfrenta a la limitación de posibilidades. En estas imágenes, Crawford nos muestra una persona existiendo en un estado límite que la hace atentar contra su propia vida.



fig. 1.9

La primer fotografía de la tétada, figura 1.9, va acompañada de la siguiente sentencia “*you were created for me and by me. you were created for my seclusion. you were created by venomous defense. you are made of fear and lies. fear of unrequited promises and losing trust so seldom given. you’ve been forming my entire life. stronger and stronger*” (fuiste creada para mi y por mi. Fuiste creada para mi reclusión. Fuiste creada por defensa venenosa. Estas hecha de miedo y mentiras. Miedo de promesas no requeridas y perdida de confianza rara vez dada. Te has estado formando toda mi vida. Más fuerte y más fuerte).(Crawford, 2015). Hablábamos de la desesperación como una limitación que la decisión impone frente nosotros y la generación de una vinculación problemática del ser con la noción espacio-temporal.

La mujer se ve limitada en un espacio denotado por la jaula que por su posición indica una clausura del propio sujeto sobre sí. En la contraposición direccional de la modelo y la mujer en la jaula vemos que la primera se encuentra en sentido de las manecillas del reloj, es decir, una exposición del tiempo en su configuración natural. La mujer en la jaula se encuentra direccionada en sentido inverso. Queremos leer esta oposición direccional como un enfrentamiento de la existencia con el estado de ansiedad generalizado que imposibilita avanzar en la existencia.



fig. 1.10

La segunda fotografía de la tétada, figura 1.10, seguida de la frase “*no matter how much i resist, it’ll always be right here desperate to hold me, cover me, break down with me. each day i fight it, “you’re not good for me and you never will be”. but there it is waiting for me when i wake up and eager to hold me as i sleep. it takes my breath away. it leaves me speechless*” (No importa cuanto me resista, siempre estará junto aquí desesperado por sostenerme, cubrirme, romperme. Cada día lucho, “no eres lo suficientemente buena para mi y nunca lo serás”. Pero ahí está esperándome cuando despierto y ansioso por sostenerme mientras duermo. Me quita el aliento. Me deja sin palabras). (Crawford, 2015).

La limitación que expone Sartre se ve representada en la tela negra que envuelve a la joven. Si nos damos cuenta, en esta fotografía, el fondo negro que se nos había estado presentando ya no está, ahora envuelve directamente a la mujer. La *Nada* la ha cubierto y eso la limita para tomar la decisión. Espacio-temporalmente los límites se deben a la situación en la que se encuentra la mujer. En esta ocasión, la limitante no es el espacio o el tiempo; el fondo sobre el que está la mujer nos da una pauta de que no se encuentra flotando sino en una dimensionalidad específica del mundo y es ahí donde su circunstancia la inmoviliza. Su pertenencia a esa dimensión la hace enfrentarse a su existencia y su respuesta es inadecuada porque atenta contra sí.



fig. 1.11

La tercer fotografía, figura 1.11, está unida a la frase “*they keep telling me to breathe. i can feel my chest moving up and down. up and down. up and down. but why does it feel like i’m suffocating? i hold my hand under my nose, making sure there is air. i still can’t breathe*” (Me siguen diciendo que respire. Puedo sentir mi pecho moviéndose arriba y abajo. Arriba y abajo. Pero ¿por qué siento que me estoy asfixiando? Sostengo mi mano debajo de mi nariz, asegurándome de que hay aire. Todavía no puedo respirar). (Crawford, 2015).

Nuevamente se hacen visibles los límites en la fotografía sobre los que actúa la desesperación. Podemos entender que la persona que sufre de TAG puede llegar a un punto en el que le cuesta hacer algo tan básico como respirar. Podríamos pensar incluso en que puede atentar contra su vida. La acción básica de respirar es la que permite al ser moverse en el espacio-tiempo. Si no existe esa posibilidad el resto de posibilidades puede ser desaparecen.



fig 1.12

Sartre dice que el hombre es posibilidad. Si dejan de existir las posibilidades el hombre, no existe. En la cuarta fotografía, figura 1.12, que va junto a la frase “*my head is filling with helium. focus is fading. such a small decision to make. such an easy question to answer. my mind isn’t letting me. it’s like a thousands circuits are all crossing at once*” (mi cabeza se llena de helio. El enfoque se está desvaneciendo. Una decisión tan pequeña por hacer. Una pregunta tan fácil de responder. Mi mente no me deja. Es como si mil circuitos se cruzaran al mismo tiempo). (Crawford, 2015). En la imagen, la representación de las limitantes es latente gracias a la tela negra y el contorno gris que parece rodear a la modelo. Nuevamente, estamos frente a un plano espacio-temporal donde terminar con su vida evidencia una situación que implica un lugar y un momento. La desesperación existencial conduce a nuestra protagonista a expresar a esa sensación de limitación, de ahogamiento ante el conocimiento de la dimensionalidad situacional, de la imposibilidad de decisión.

Hemos querido vincular esta tétrada con una determinación espacio-temporal de la existencia. La desesperación, según lo hemos hecho notar, implica un desarrollo del ser a través del tiempo en el que el sujeto se enfrenta a dos estadios previos: la angustia y desamparo. Tomar una consciencia del mundo circundante y reconocer las limitantes que, sobre nosotros ejerce, hace que la desesperación se manifieste. El desarrollo del padecimiento de Crawford se da igualmente en el plano dimensional, pues se extiende en el tiempo e implica el desconocimiento del mundo circundante, tal como la consciencia de existencia de Sartre, es decir la existencia en estado de *Náusea*.

Conclusión.

La relación que consideramos posible de comprobar en el trabajo “Fotografía y Existencia: La ansiedad en *Mi ansioso corazón* de Katie Joy Crawford” es la existente entre la doctrina de Jean Paul Sartre y el *Trastorno de Ansiedad Generalizada* que Katie Joy Crawford desarrolla en la serie fotográfica “*Mi ansioso corazón*”. Esta relación ha sido posible gracias a la identificación de tres estados o sentimientos básicos de la existencia expuestos por Jean Paul Sartre: angustia, desamparo y desesperación. Además, hemos podido desarrollar una vinculación del TAG con estos estados existenciales a partir de recursos visuales que usa Crawford en su obra fotográfica. Ha llamado nuestra atención la descripción los recursos compositivos del mensaje visual que propone Dondis y que nos han permitido vincular las imágenes de Crawford a los ejes temáticos de una existencia problematizada por el TAG.

Las doce fotografías divididas en tres tétradas para su análisis fueron vinculadas con los sentimientos de angustia, desamparo y desesperación. Simultáneamente vinculamos cada tétrada con la noción de tiempo, espacio y espacio-temporal respectivamente. La primer tétrada, asociada a la angustia se relacionó con el concepto de tiempo porque consideramos que el estado de angustia se da cuando se toma consciencia de la necesidad de decisión. Por tanto, la angustia, es una manifestación de cambio de situación donde el tiempo se ve implicado por el paso de un estado a otro. Por lo tanto, las fotografías dentro de la tétrada, exponen cambios de estado e implican el paso del tiempo dentro del espacio fotográfico. Su consciencia de existencia comienza a hacerse presente. La segunda tétrada, vinculada al desamparo se relaciona con el espacio debido a que el desamparo es la consciencia de que el ser se encuentra solo en su toma de decisión, implica vacío y soledad y esto se nota de forma espacial. Las fotografías, por tanto, exponen espacios vacíos y expresiones de soledad y abandono que tanto en el TAG como en el pensamiento sartreano es el enfrentamiento que tiene el ser ante la *Nada*.

La tercer tétrada está vinculada al sentimiento de desesperación, se asocia a una noción espacio-temporal. La desesperación es la consciencia de los limitantes que tiene el ser para su decisión. Así, el ser debe ser consciente de su mundo circundante, de su *Ser-en-el mundo*, lo que implica un conocimiento de su situación dimensional. Las fotografías muestran situaciones en las que el mundo circundante de la modelo está presente, así como de la manera en que ella hace consciencia de su existencia desde su padecimiento. Las imágenes presentan además situaciones en las que la vida de Crawford se ve amenazada.

Hemos podido examinar de este modo la vinculación del TAG y el pensamiento existencialista desde el discurso fotográfico y establecer que en tanto representación del padecimiento las fotografías de Crawford implican necesariamente la noción sartreana de la *Náusea* y sus consecuencias vitales.



fig. 1.1



fig 1.2



fig. 1.3



fig. 1.4



fig. 1.5



fig. 1.6



fig. 1.7

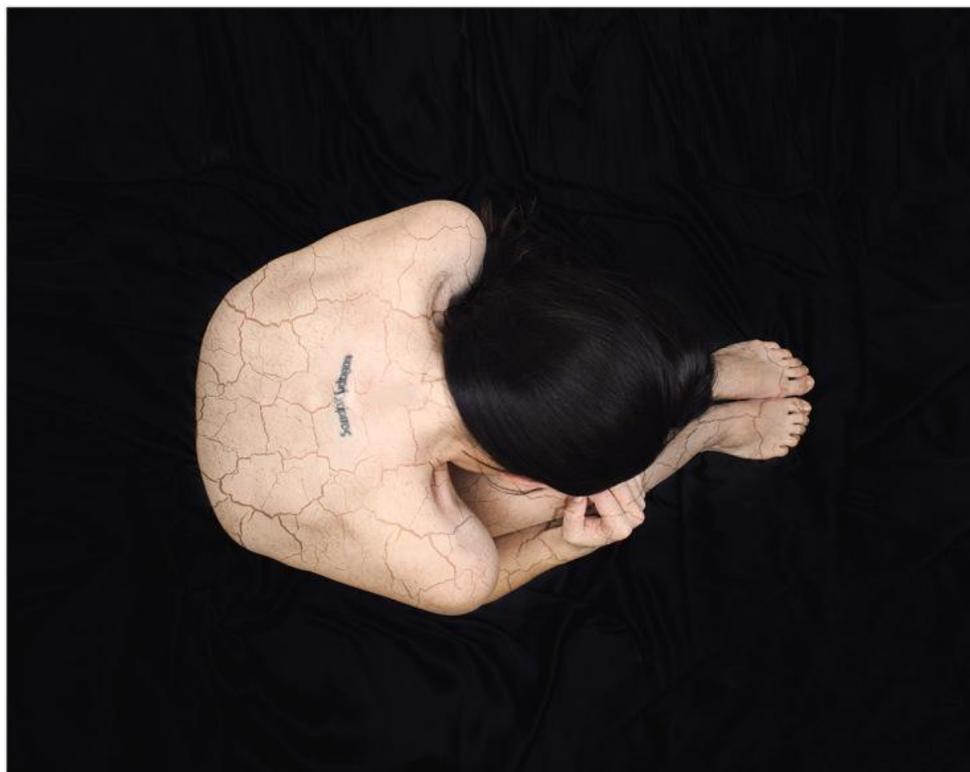


fig. 1.8



fig. 1.9



fig. 1.10



fig. 1.11



fig. 1.12

Referencias

- Barthes, R. (1989). *La cámara lucida*. Barcelona: Paídos.
- Crawford, K. J. (2015). *My Anxious Heart*. Recuperado el 12 de 05 de 2015, de <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>
- Dondis, D. A. (2007). *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. España: GG. Barcelona: GG.
- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paídos.
- Jovilet, R. (1962). *Las doctrinas existencialistas de Kierkegaard a J.P. Sartre*. Madrid: Gredos.
- Sartre, J. P. (1966). *El Ser y la Nada*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J. P. (1996). *Verdad y existencia*. Barcelona: Paídos.
- Sontag, S. (2005). *On Photography*. México: Alfaguara.