

Línea y superficie: tensión entre fotorreportería y arte en la fotografía del colombiano Carlos Caicedo (1950-1980)*

Rossangélica Peralta-Parra**

Rosa-Gabriela Rodríguez-Hernández***

DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n48.115472>



Resumen | el fotógrafo colombiano Carlos Caicedo (1929-2015) creó la mayor parte de su cuerpo de trabajo entre los años de 1950 y 1980, décadas de creciente modernización en Colombia. Su obra, producida en su trabajo como fotorreportero, da cuenta de las transformaciones por las que atravesaba el país en un periodo en el que los cambios demográficos y culturales que marcarían la segunda mitad del siglo XX estaban apenas configurándose. Desde una revisión historiográfica del lugar que la fotorreportería ocupó en el panorama nacional durante la mitad del siglo XX, buscamos situar la producción fotográfica de Caicedo como una que se preocupa por el alcance artístico de la imagen y su papel como documento. A partir de la metodología del análisis visual de las fotografías, su inserción dentro de un contexto histórico específico y de la teoría de línea y superficie propuesta por Vilém Flusser, sostenemos que el trabajo de Caicedo es notable entre el de sus contemporáneos porque su visión fotográfica —enriquecida gracias a una curiosidad por lo cotidiano y a una especial capacidad para captar el gesto— transformó los límites de la fotorreportería en Colombia sin perder la esencia temática que caracteriza el oficio.



Palabras clave | fotografía; reportería gráfica; modernización; historia política; siglo XX; Carlos Caicedo Zambrano; Colombia.

Line and surface: tension between photoreportage and art in the photography of Colombian Carlos Caicedo (1950-1980)

Abstract | Colombian photographer Carlos Caicedo (1929-2015) created most of his body of work between the 1950s and 1980s, decades of increasing modernization in Colombia. His work, produced primarily as part of his work as a photojournalist, reflects the transformations the country was going through at a time when the demographic and cultural changes that would mark the second half of the twentieth century were just taking shape. From a historiographic review of the place that photojournalism occupied in the national scene during the mid-twentieth century, we seek to situate Caicedo's photographic production as one that is concerned with the artistic scope of the image and its role as a document. Based on the methodology of visual analysis of the photographs, their insertion within a specific historical context and the theory of line and surface proposed by Vilém Flusser, we argued that Caicedo's

* **Recibido:** 1 de julio de 2024 / **Aprobado:** 11 de septiembre de 2024 **Modificado:** 29 de septiembre de 2024. Artículo de investigación derivado del proyecto “Carlos Caicedo. Un moderno vernáculo”. <https://caicedo.uniandes.edu.co/> No contó con financiación institucional.

** Magíster en Historia del Arte por la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Profesora de cátedra de la misma institución y asistente editorial del Sello Editorial del Ejército Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia)  Conceptualización, investigación, escritura, revisión, edición y aprobación de la versión final  <https://orcid.org/0009-0003-3766-4898> ✉ r.peralta@uniandes.edu.co

*** Magíster en Historia por la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Investigadora independiente (Bogotá, Colombia)  Conceptualización, investigación, escritura, revisión, edición y aprobación de la versión final  <https://orcid.org/0009-0005-0094-1710> ✉ rg.rodriguez@uniandes.edu.co

Cómo citar / How to Cite Item: Peralta-Parra, Rossangélica y Rosa-Gabriela Rodríguez-Hernández. “Línea y superficie: tensión entre fotorreportería y arte en la fotografía del colombiano Carlos Caicedo (1950-1980)”. *Historia y Sociedad*, no. 48 (2025): 00-00. <https://doi.org/10.15446/hys.n48.115472>

work is remarkable among that of his contemporaries. That is because his photographic vision - enhanced by a curiosity for the everyday life and a special ability to capture gesture - transformed the limits of photojournalism in Colombia without losing the thematic essence that characterizes the craft.

Keywords | photography; photojournalism; modernization; political history; 20th Century; Carlos Caicedo Zambrano; Colombia.

Linha e superfície: tensão entre fotorreportagem e arte na fotografia do colombiano Carlos Caicedo (1950-1980)

Resumo | o fotógrafo colombiano Carlos Caicedo (1929-2015) criou a maior parte de sua obra entre as décadas de 1950 e 1980, décadas de crescente modernização na Colômbia. Seu trabalho, produzido principalmente como parte de seu ofício de fotojornalista, reflete as transformações pelas quais o país passava numa época em que as mudanças demográficas e culturais que marcariam a segunda metade do século XX estavam apenas tomando forma. A partir de uma revisão historiográfica do lugar que o fotojornalismo ocupou no panorama nacional no meio do século XX, procuramos situar a produção fotográfica de Caicedo como uma produção preocupada com o escopo artístico da imagem e seu papel como documento. Com base na metodologia de análise visual das fotografias, sua inserção em um contexto histórico específico e a teoria da linha e da superfície proposta por Vilém Flusser, argumentamos que o trabalho de Caicedo é notável entre os trabalhos de seus contemporâneos porque sua visão fotográfica - enriquecida por uma curiosidade pelo cotidiano e uma habilidade especial para capturar gestos - transformou os limites do fotojornalismo na Colômbia sem perder a essência temática que caracteriza o ofício.

Palavras-chave | fotografia; fotojornalismo; modernização; história política; século XX; Carlos Caicedo Zambrano; Colômbia.

(T1) Introducción

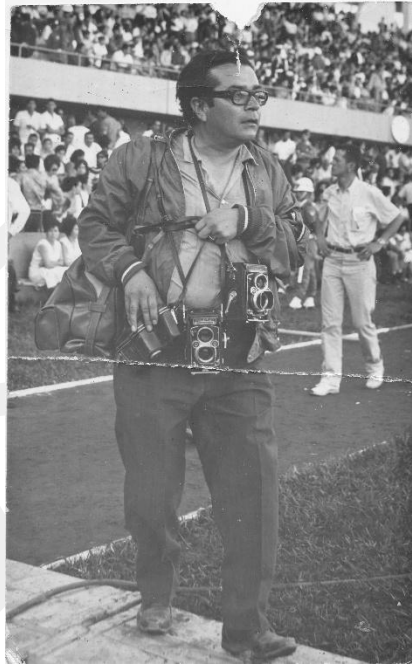
El fotógrafo colombiano Carlos Caicedo (1929-2015) creó la mayor parte de su cuerpo de trabajo entre los años de 1950 y 1980, décadas de creciente modernización en Colombia. Su obra, producida ante todo en el marco de su trabajo como fotorreportero, da cuenta de las transformaciones por las que atravesaba el país en un periodo en el que los cambios demográficos y culturales que marcarían la segunda mitad del siglo XX estaban apenas configurándose. Caicedo se sumó a la tradición de la fotorreportería nacional, que hasta entonces se estaba consolidando como profesión, con fotografías para algunos de los principales medios de prensa del país como *El Tiempo*, *Cromos* o *El Siglo*, entre otros. El trabajo de Caicedo es reconocido como uno de los más destacados en su campo a nivel nacional por su capacidad para capturar *el instante*, a diferencia de la mayoría de sus antecesores quienes estaban arraigados en una tradición fotográfica más pictorialista. Sin embargo, antes de Caicedo ya se venía gestando un giro en la producción fotográfica, de la mano de autores como Ignacio Gaitán y Jorge Obando, que apostaron por un distanciamiento del pictorialismo¹. En la producción de Caicedo es posible ver cómo su concepción del instante está atravesada por una relación simbiótica entre la cámara y su manera de ver el mundo. Ahora bien, ¿qué hace posible que Caicedo sea un fotógrafo del *instante*? ¿Por qué decide alejarse de la tradición de fotorreportería previa? ¿Están sus decisiones estéticas ligadas a los cambios que atravesaba el

¹ Para más información ver Álvaro Medina, “Los fotógrafos de la nueva estética”, en *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Álvaro Medina (Bogotá: Colcultura, 1995), 225-249.

contexto social colombiano? ¿Refleja su obra, de alguna forma, el conflicto interno del país? ¿Qué implicaciones y tensiones tiene esta aproximación a la fotorreportería?

A pesar de ser reconocido como una figura notable en el campo de la fotografía, el quehacer de Carlos Caicedo no ha sido estudiado a fondo. En 1976 — siete años antes de que Eduardo Serrano presentara su *Historia de la fotografía en Colombia* (1983), el primer esfuerzo por hacer una historiografía amplia del medio en el país — el Museo de Arte Moderno de Bogotá organizó una exposición retrospectiva del trabajo de Caicedo, la única concedida de manera individual a un fotorreportero nacional en esta institución. Para este año ya habían tenido lugar algunas exhibiciones retrospectivas del trabajo de fotorreporteros contemporáneos suyos y exhibiciones colectivas como la realizada por el Círculo de reporteros gráficos en 1958, en la que también participó Caicedo². Es decir, el reconocimiento de la calidad artística del trabajo de un reportero gráfico no resultaba sin precedentes en el contexto nacional. Pese a esto, no existe una historiografía posterior robusta que ahonde en las particularidades del trabajo de Caicedo, su estilo, los temas que trató su fotografía y las motivaciones detrás de su visión (figura 1).

Figura 1. Carlos Caicedo con sus cámaras Rolleiflex



Fuente: Archivo Carlos Caicedo (ACC), Bogotá-Colombia, Fondo: Caicedo Chacón.

Lo que se ha escrito sobre Carlos Caicedo está mayormente enmarcado en el estudio de lo que la reportería gráfica, como un oficio en creciente especialización, aportó al horizonte del arte nacional. En estudios como la *Historia de la fotografía en Colombia: 1950-2000* de Eduardo Serrano, publicada en 2006, o *La fotografía en Colombia en los años setenta*, publicado por Santiago Rueda-Fajardo en 2014, se refuerza el lugar de Caicedo como parte del canon del foteriodismo de mitad de siglo XX. Tanto Serrano como Rueda señalan la relación que existe entre la fotografía de Caicedo y la de Henri Cartier-Bresson en múltiples aspectos, pero sobre todo en aquella que ellos consideran es el elemento que define su estilo: la capacidad para

² Eduardo Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia: 1950-2000* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2006), 193.

capturar el instante decisivo³. Esta característica, esencial al oficio de la fotorreportería, en palabras de estos autores parece tomar una fuerza particular en el trabajo de Caicedo, estableciéndose como el eje de todos los demás elementos que forman la red de significados de las imágenes del fotógrafo.

Si bien no se han identificado etapas ni periodizaciones en la obra de Caicedo, podemos trazar una cronología basada en su labor como fotoperiodista durante casi cuatro décadas; es decir, la mayor parte del rol de fotógrafo debe entenderse como resultado de las exigencias de su oficio como fotoperiodista. Sin embargo, debemos agregar que no se ha realizado un estudio de circulación de sus fotografías, en primer lugar, porque no es el objetivo de este artículo y, en segundo lugar, porque, dado lo vasto del archivo y la larga temporalidad de su trabajo, aún resulta difícil identificar el periódico y modo preciso de publicación de las imágenes (si es que fueron publicadas). Su trabajo como fotoperiodista comenzó a consolidarse en 1949 cuando entró a trabajar en el periódico *El Siglo*. Después, durante la década de 1950, pasó por las revistas *Cromos* y *Semana*. Entre 1951 y 1956 tuvo presencia intermitente en los periódicos *El Tiempo*, *El Espectador*, el diario *El Mercurio* y la revista *Candilejas*. Finalmente, en 1957 se estableció como reportero gráfico de *El Tiempo*, diario en el que fue nombrado director de fotografía en 1977 y en el que trabajó hasta 1988, año de su retiro⁴. La mayor parte de sus fotografías publicadas en prensa corresponden a su periodo en el periódico *El Tiempo*, aspecto que dificulta el rastreo de la circulación de las imágenes, ya que el archivo del periódico está organizado temáticamente y no por autoría o fecha de publicación.

Después de su retiro, Caicedo siguió fotografiando según una línea de intereses temáticos personales que ya era evidente desde su época como fotoperiodista. En sus fotografías podemos ver temas como la infancia, la ciudad, la lluvia y la vida nocturna bogotana, el deporte o la vida cotidiana urbana. Las fotografías que usaremos en este artículo fueron tomadas del archivo personal de la familia de Carlos Caicedo, e incluyen su trabajo durante todos los periodos mencionados anteriormente, el cual refleja cada una de las temáticas también mencionadas. Como ejemplo de aquello que nos interesa estudiar en Caicedo, valdría la pena analizar la figura 2, en la que el fotógrafo volcó su atención hacia la figura del transeúnte que camina bajo la lluvia. La silueta de un hombre llevando una sombrilla se recorta contra el fondo en el que las luces de la ciudad, deformadas por la refracción de la luz, el agua de lluvia y el tiempo de exposición de la cámara, hacen abstracto el paisaje urbano. Las líneas que atraviesan la imagen parecen deslizarse por su superficie, fugándose en el sentido contrario al caminante y creando así la sensación de movimiento. El encuentro entre estas dos dinámicas opuestas —el haz de luz y la figura a modo de sombra— borra la narrativa del sujeto retratado, es decir, la atención está puesta en el valor compositivo de la imagen.

Figura 2. Lluvia en la ciudad

³ Sobre el *instante decisivo*, Cartier-Bresson menciona que: “Para mí, la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la importancia de un evento, así como de una organización precisa de formas que le dan a ese evento su expresión adecuada... es un impulso espontáneo que proviene de un ojo siempre atento, que captura el momento y su eternidad”. Traducción de las autoras. “Photography is, for me, a spontaneous impulse coming from an ever-attentive eye, which captures the moment and its eternity... is the simultaneous recognition, in a fraction of a second, of the significance of an event as well as of a precise organization of forms which give that event its proper expression”. Henri Cartier-Bresson, “The Decisive Moment”, en *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, Henri Cartier-Bresson (Nueva York: Aperture, 2005), 42-45.

⁴ Para más información ver Semillero de fotografía, “La vida de Carlos Caicedo: una cronología”, *Caicedo Uniandes* (página web), <https://caicedo.uniandes.edu.co/perspectivas/cronologia/>



Fuente: Carlos Caicedo, 1973, impresión en gelatina de plata, 25.7 x 20.3 cm, ACC, Fondo: Caicedo Chacón.

La tensión entre el fenómeno —el sujeto retratado con su sombrilla en la lluvia— y la abstracción creada por las líneas que dan forma a la fotografía se hace evidente. En términos del filósofo brasileño Vilém Flusser esta tensión está establecida entre lo que entendemos como línea y superficie en la fotografía:

Debemos seguir el texto escrito si queremos llegar a su mensaje, pero en las imágenes podemos obtener primero el mensaje y luego intentar descifrarlo. Y esto apunta a la diferencia entre la línea unidimensional y la superficie bidimensional: una pretende llegar a alguna parte; la otra ya está allí, pero puede revelar cómo ha llegado hasta ese punto. Esta diferencia es de carácter temporal e implica el presente, el pasado y el futuro.⁵

La línea, en su propuesta, está asociada con la narrativa lineal y la documentación, características típicas de la fotorreportería. La superficie, en cambio, se relaciona con la abstracción y la contemplación, atributos de la fotografía como arte moderno. Caicedo opera en esta tensión utilizando su cámara no solo para capturar momentos cotidianos, sino también para transformar estos momentos en superficies ricas para la interpretación. En este artículo nos proponemos revisar con mayor atención las condiciones e intenciones que definen las particularidades de la obra de Caicedo más allá de su estilo marcadamente modernista. El momento en que el fotógrafo produce sus fotos y su posición en el escenario social colombiano juegan un papel importante en el desarrollo de lo que se convertiría en su estilo característico. Desde una revisión historiográfica del lugar que ocupó la fotorreportería en el panorama nacional durante la mitad del siglo XX, buscamos situar la producción fotográfica de Caicedo como una que se preocupó por el alcance artístico de la imagen y su papel como documento.

Como fotógrafo de un periodo de transformación social y cultural, su obra reflexionó sobre los cambios y dinámicas de su contexto, ocupando un lugar como testigo privilegiado del conflicto armado desde una mirada que enmarca los efectos más sutiles de este. Caicedo expandió los límites de su oficio desde su papel de observador que se sabe testigo del instante y artífice de la imagen fotográfica. A partir de la metodología del análisis visual de las fotografías, su inserción dentro de un contexto histórico específico y de la teoría de línea y superficie propuesta por Vilém Flusser, mostraremos que el trabajo de Caicedo sobresalió entre el de sus contemporáneos porque su visión fotográfica —enriquecida gracias a una curiosidad por lo

⁵ “We must follow the written text if we want to get at its message, but in pictures we may get the message first, and then try to decompose it. And this points to the difference between the one-dimensional line and the two-dimensional surface: the one aims at getting somewhere; the other is there already but may reveal how it got there. This difference is one of temporality, and involves the present, the past, and the future”. Traducción de las autoras. Vilém Flusser, “Line and Surface”, en *Writings*, ed. Andreas Ströhl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), 23, https://monoskop.org/images/a/a7/Flusser_Vilem_Writings.pdf

cotidiano y a una especial capacidad para captar el gesto— transformó los límites de la fotorreportería en Colombia sin perder la esencia temática que caracteriza el oficio.

(T1) El Bogotazo y la consolidación de la fotorreportería

Tras las elecciones legislativas de marzo de 1947, el Partido Liberal logró asegurar una mayoría de miembros en el Senado y la Cámara de Representantes. Desde ese momento, el fenómeno liberal tuvo nombre propio y se encarnó en la figura de un caudillo que congregó a personas de todas las edades y clases sociales: Jorge Eliécer Gaitán⁶. Todo indicaba que este sería el próximo presidente de Colombia, ya que su llegada implicaría la tan anhelada realización de las reformas sociales y agrarias que los campesinos y trabajadores esperaban. El discurso inclusivo y las propuestas renovadoras del caudillo reunieron seguidores liberales y conservadores, a pesar de tratarse de partidos políticos antagónicos. Personas de las dos tendencias corroboraron que, si no ocurría nada extraordinario, el líder liberal sería el nuevo presidente de Colombia⁷. Sin embargo, con actos violentos de represión, miembros de la fuerza pública y militantes del Partido Conservador, alentados por el presidente regente Mariano Ospina Pérez, intentaron socavar el poder popular que había adquirido el líder liberal⁸. A pesar de ello, eventos como la “Marcha del Silencio” ratificaron la fuerza del poder de Gaitán⁹. A la una de la tarde del 9 de abril de 1948, Gaitán se dirigía a almorzar con un grupo de amigos cuando fue asesinado, presuntamente, por Juan Roa Sierra¹⁰. A partir de ese momento todo fue confusión; Roa murió linchado y fue arrastrado por la Carrera Séptima hasta el Palacio Presidencial por una multitud enfurecida que pedía la renuncia del presidente y destruía todo a su paso. Pero Gaitán y Roa Sierra no fueron las únicas personas que perecieron ese día. A lo ocurrido al 9 de abril se le denominó historiográficamente como “El Bogotazo”, con el fin de enunciar la revuelta social y política tan violenta que ocurrió después de la muerte del líder liberal. Las personas en las calles peleaban y se mataban entre sí, los cadáveres se aglutinaban en medio de la confusión y el caos. El Bogotazo fue un punto de quiebre en la historia de Colombia y el catalizador de una transformación de la reportería gráfica en el país.

Los antecedentes de la llamada Violencia, que siguió a estos eventos, datan del año 1930 cuando terminó la hegemonía conservadora con la llegada del Gobierno liberal de Enrique Olaya Herrera. Aunque resulte contradictorio, estos hechos desataron la persecución de

⁶ Alberto Díaz-Támara, “Una aproximación al conflicto liberal-conservador en Colombia 1947-1953”, *Revista Republicana*, no. 6 (2009): 141-154, <http://ojs.urepublicana.edu.co/index.php/revistarepublicana/article/view/187/151>

⁷ Ángela-María Rodríguez-Marroquín, “El fotorreportaje y el Bogotazo: imagen y memoria de un pueblo”, *Historia 2.0: Conocimiento Histórico en Clave Digital* 2, no. 3 (2012): 8-25, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3958321>

⁸ La toma violenta de las instituciones políticas en las zonas rurales del país empezó a ser el sello del conservadurismo; además, el surgimiento de grupos armados y masacres contra los liberales tuvo un aumento significativo con la llegada de Mariano Ospina Pérez al poder en 1946. Para más información ver Germán Guzmán-Campos, Orlando Fals-Borda y Eduardo Umaña-Luna. *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Tomo I (Bogotá: Tercer Mundo, 1962).

⁹ “El tribuno”, como se conocía comúnmente a Gaitán, había convocado una multitudinaria manifestación en la Plaza de Bolívar, cerca del Palacio Presidencial. El objetivo era exigirle al presidente Ospina Pérez que controlara la violencia rural contra los liberales, que había comenzado desde el regreso del partido conservador al poder ejecutivo. Para más información ver Cristian Acosta-Olaya, “‘¡A la Carga!’ y las evocaciones gaitanistas. Populismo, identidades y violencia política en Colombia (1944-1948)”, *Las Torres de Lucca. International Journal of Political Philosophy* 5, no. 8 (2016): 75-104, <https://revistas.ucm.es/index.php/LTDL/article/view/76918>

¹⁰ Para más información ver Laura-Astrid Ramírez-Elizalde, “Juan Roa Sierra: Persistencia de un fantasma o la evanescencia del mito”, *Maguaré*, no. 22 (2008): 169-201, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/15290>

liberales contra conservadores, especialmente, en los departamentos de Boyacá y Santander¹¹. Lo anterior inició una cadena de violencia bidireccional recrudescida con la elección del líder conservador Mariano Ospina Pérez y, finalmente, consolidada con la muerte de Gaitán. Este periodo se extendió hasta 1958 cuando se puso fin a este conflicto con el acuerdo bipartidista del Frente Nacional¹². Tanto fotógrafos aficionados como profesionales salieron a las calles buscando documentar estos acontecimientos, con la certeza de estar viviendo un momento sin precedentes. Las imágenes de aquel día no se limitaron a registrar los cadáveres o el lugar de los hechos. Los desmanes, el aglomeramiento de las personas y las revueltas violentas ante el asesinato de Gaitán también formaron parte del repertorio de fotógrafos como Luis Gaitán, Sady González, Leo Matiz, Carlos Caicedo y Manuel H. Rodríguez¹³. En algunos casos los fotógrafos resultaron heridos y a pesar del peligro extendieron su labor a los días subsiguientes con tal de hacer un registro exhaustivo del acontecimiento¹⁴. Con El Bogotazo, la reportería gráfica sentó las bases para consolidarse como profesión en Colombia; profesión que implicó salir del estudio para recorrer las calles en búsqueda de la acción, del movimiento más allá de la pose.

Durante el siglo XIX y principios del siglo XX, el oficio de la fotografía en Colombia se sostenía gracias al retrato. Las primeras personas dedicadas a este fueron, ante todo, pintores y conocedores de las técnicas tradicionales del arte plástico. Nombres como Luis García Hevia (1816-1887), Melitón Rodríguez (1875-1942) y Arístides Ariza (1894-1948) hacen parte de esta primera corriente de retratistas que privilegiaban el uso de telones y poses que recordaban lo teatral y los códigos pictóricos tradicionales¹⁵. Para lograr un mayor control de la iluminación y tener a la mano las herramientas necesarias para capturar este tipo de retratos era necesario realizar las fotografías en espacios cerrados, en estudios fotográficos especializados. Un ejemplo de ello es el estudio del fotógrafo de origen alemán, Augusto Schimmer. Sobre él, quien fuera su primer mentor, Carlos Caicedo comenta que era un “auténtico maestro de estudio, de trípode, de cámara inmensa, de placas de 8 x 10 pulgadas” cuya especialidad era fotografiar a las parejas y familias que se acercaban al estudio. Al llegar “se quitaban todo, el traje; todo era pose”¹⁶. Otro nombre que vale la pena mencionar es el de Luis B. Ramos (1899-1955), uno de los precursores de la fotografía moderna colombiana, quien transmitió el carácter de la vida rural del país; sus fotografías también le valieron el apelativo de “pionero del reportaje gráfico en Colombia”¹⁷.

¹¹ Germán Guzmán-Campos, “Antecedentes históricos de la Violencia”, en *La Violencia en Colombia*, 23-37.

¹² Para más información ver Antonio Caballero, “La Violencia”, en *Historias de Colombia y sus oligarquías (1498-2017)* (Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2014), <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo11.html>

¹³ Santiago Rueda-Fajardo, “La tinta mojada y la crónica roja, el fotorreportaje en Colombia en la década de los setenta”, en *La fotografía en Colombia en la década de los setenta*, Santiago Rueda-Fajardo (Bogotá: Universidad de los Andes, 2014), 235.

¹⁴ Caicedo comentó en el documental titulado *La mirada silenciosa* que algunos de los manifestantes al verlo con su cámara vociferaban que había que golpearlo. Desde ese día, en palabras del fotógrafo, experimentó el peligro que suponía el trabajo de la fotorreportería. Para más información ver Gilma Suárez y Juan-Carlos Delgado, “Sobre Carlos Caicedo. Documental ‘La mirada Silenciosa’”. Producido por Fotomuseo”, video, *Caicedo Uniandes* (página web), <https://caicedo.uniandes.edu.co/perspectivas/documental/>

¹⁵ El pictorialismo fue un movimiento internacional que se centró en consideraciones ópticas y pictóricas más que en meras técnicas fotográficas. Influenciado por el impresionismo y el naturalismo, el pictorialismo surgió a finales del siglo XIX y ganó impulso a medida que algunos fotógrafos buscaban participar en los debates artísticos de la época. Para más información ver Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia: 1950-2000*, 5.

¹⁶ Suárez y Delgado, “Sobre Carlos Caicedo”.

¹⁷ Álvaro Medina, “Ramos y sus contemporáneos”, en *Luis B. Ramos 1899-1955. Pionero de la fotografía moderna en Colombia*, Álvaro Medina (Bogotá: Banco de la República, 1997), 24.

A partir de conflictos sociales como la Guerra de los Mil Días (1899-1902), y con la creciente transformación del paisaje urbano y social, la fotografía encontró nuevos usos como medio para documentar el movimiento, el cambio, la novedad y aquello que se pierde con ella¹⁸. Ahora bien, es importante mencionar que no se trata de un registro muy amplio, en tanto que salir del estudio fotográfico resultaba inconveniente por el difícil manejo y transporte del equipo. El transporte de las cámaras era engorroso por su tamaño y peso, junto con los trípodes de estas; sin mencionar, además, la escasez de los materiales que permitían tomar fotografías a plena luz del día¹⁹. Con el tiempo las cámaras resultaron ser más livianas y fáciles de cargar, lo que facilitó la labor de los fotorreporteros. Mario Jursich-Durán menciona, en *Archivo Gaitán*, que varios fotógrafos usaban la *Speed Graphic*, “... una cámara de placa habitual en el periodismo norteamericano, pero en general preferían la Rolleiflex, de formato medio (seis por seis centímetros) ... que obliga a enfocar con el visor puesto a la altura de la cintura o del pecho, inclinado sobre ella”²⁰. Resulta curioso el uso de la Rolleiflex porque para el momento ya existía la Leica, una cámara ligera, portable, de 35 mm, muy usada por los fotorreporteros europeos a partir de la década de 1930. Un oficio que se encargaba de cubrir sobre todo eventos sociales no requería cambiar al uso de un instrumento que facilitara la captura de la acción²¹. Esto hace evidente el punto de inflexión que resultó ser el Bogotazo en la reportería gráfica nacional. Ante la certeza de una realidad acelerada resultaba conveniente que la cámara, como prótesis que hace visible lo invisible, avanzara en sus funciones y portabilidad. Todos estos cambios técnicos posibilitaron el desarrollo de un nuevo campo dentro de la fotografía: la fotorreportería.

No fue sino hasta principios de los años de 1940 que los fotógrafos empezaron a ser contratados de planta en las revistas, lo cual permitió que se dedicaran exclusivamente al fotoperiodismo y, por ende, a capturar de primera mano y con inmediatez eventos de la vida nacional²². Antes, los fotógrafos rotaban de periódico en periódico o trabajaban de manera independiente vendiendo sus registros a quien estuviera interesado en estos. Los acontecimientos del Bogotazo determinaron el rumbo de las décadas siguientes en la historia de Colombia y en la manera de contarla a través de la fotografía. Entre 1947 y 1950²³, tras varios esfuerzos por organizarse durante la década de 1940, se estableció el Círculo de Reporteros Gráficos de Colombia cuyo objetivo principal era unir a los fotorreporteros del país en un solo gremio. Para esta entidad, la depuración, la consolidación del oficio como profesión y el establecimiento de pautas técnicas eran también metas importantes para lograr un estatus dentro del campo periodístico. Eduardo Serrano comenta que la misión de esta asociación era “ennoblecere la profesión para que el reportero gráfico sea apreciado en su justo valor”²⁴.

¹⁸ Un ejemplo de esto son las fotografías de Luis García Hevia de la Plazuela de San Agustín luego del combate con las fuerzas del General Canal publicadas en *El Gráfico* en 1862. Para más información ver Museo Nacional de Colombia (MNC), Bogotá-Colombia, Colecciones: Piezas en Diálogo, agosto - septiembre - octubre de 2016, “Luis García Hevia, 200 Años: La Realidad Versátil, <https://museonacional.gov.co/colecciones/piezas-en-dialogo/Piezas-en-dialogo-2016/Paginas/Agosto%20-%20septiembre%20-%20octubre.aspx>

¹⁹ Para más información ver Eduardo Serrano, “Un revelador registro del país”, en *Historia de la fotografía en Colombia*, Eduardo Serrano (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1983), 113-155.

²⁰ Mario Jursich-Durán, *Archivo Gaitán* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2018), 158.

²¹ Este interés por capturar eventos sociales está reflejado en los ejemplares de la Revista *Cromos* de la década de 1920. Para más información ver Juan-Sebastián Gracia-Arias, “Recopilación y clasificación de las notas de prensa de Bogotá en la Revista *Cromos* durante la década de 1920” (trabajo de grado, Universidad ECCI, 2023), <https://repositorio.ecci.edu.co/handle/001/3421>

²² Hasta 1938 los fotógrafos que tomaban retratos eran los mismos que proporcionaban el material a las revistas. Ver Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia: 1950-2000*, 253.

²³ Las fuentes no concuerdan respecto a este tema. Serrano, en *Historia de la fotografía en Colombia*, señala que la fecha es 1950, mientras que Jursich, en *Archivo Gaitán*, afirma que la fecha de fundación fue en 1947.

²⁴ Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia: 1950-2000*, 193.

En los años de 1950 la Violencia estaba en su etapa más álgida, lo cual, por supuesto, no pasó desapercibido a los ojos de los fotógrafos. Eventos como la censura del general Rojas Pinilla a los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*, la caída de su Gobierno y el ascenso de la junta militar, la entrega de guerrilleros, la llegada de Alberto Lleras Camargo al poder y la primera votación de mujeres en la historia del país abarcaron las páginas de distintas revistas nacionales²⁵. Es aquí donde entra el fotógrafo Sady González quien fue, quizás, el más destacado fotorreportero de la época. González decidió abordar temas diferentes a la política, por lo que se interesó en retratar accidentes, inundaciones y la vida pública de la gente colombiana. Dentro de sus pasiones también estaban los deportes y el arte, así como las imágenes que mostraban el progreso del país y los avances en el estado de las vías y en la arquitectura nacional²⁶. Fue en el estudio de Sady donde Caicedo empezó a trabajar como laboratorista, y posteriormente, a colaborar como fotógrafo independiente vendiendo sus fotografías a Foto Sady²⁷. En los años de 1940, Sady González, a partir de su vinculación a publicaciones como *El Tiempo* o *Cromos*, abrió la primera oficina de reportería gráfica en Colombia donde recibió los trabajos de fotógrafos como Carlos Caicedo, Daniel Rodríguez y Alfredo Pontón²⁸. Actualmente, el archivo que se conserva de la producción de Foto Sady se atribuye en su totalidad a Sady como dueño de la oficina, sin hacer una diferenciación en la autoría de las fotografías, entre las que se incluye el registro del Bogotazo²⁹.

Estos fotógrafos aprendieron a partir del ejercicio del medio, trabajando como laboratoristas, mensajeros y asistentes para fotógrafos ya establecidos como fue el caso de Caicedo con González, o de Daniel Rodríguez, asistente de Luis B. Ramos. A ellos se suman los casos de Abdú Eljaiek (1933), quien trabajó como asistente de laboratorio de Leo Matiz, o Efraín García (Egar), quien fuera barrendero en un laboratorio fotográfico. Siguiendo la tradición fotográfica establecida por sus maestros, la mirada de estos fotógrafos enriqueció las perspectivas posibles del medio a través del ejercicio de salir a la calle a capturar lo que pudieran encontrarse. Sin embargo, a diferencia de aquellos con quienes aprendieron, este grupo de fotorreporteros fue tal vez la primera generación de fotógrafos educados exclusivamente desde y para el medio; estos fotógrafos abrazaron el oficio como una forma de vida que escapaba al retrato y al estudio y perseguía el acontecimiento.

La proliferación de fotógrafos en el campo de la reportería y la demanda de una documentación más amplia de la cada vez más ajetreada vida pública del país creó un ambiente propicio para la competencia entre ellos. El afán por ser la foto publicada en la primera plana obligó a que cada uno desarrolle un estilo propio en aras de lograr el mejor resultado. Esta preocupación por la imagen rompió con una relación más apegada a una definición de la fotografía periodística como suplemento del reportaje, y llevó la atención del medio hacia el perfeccionamiento de sus características inherentes. Si bien el fotorreportaje se gestó a partir de la idea del registro y

²⁵ Para más información ver Orlando Fals-Borda, Germán Guzmán-Campos y Eduardo Umaña-Luna, “La segunda ola de Violencia”, en *La Violencia en Colombia*, 99-115.

²⁶ Para más información ver Santiago Triana-Sánchez, “Sady González: una mirada del siglo XX” (trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2015), <http://hdl.handle.net/10554/19971>

²⁷ Como parte de la investigación de este artículo, las autoras se reunieron con Patricia Caicedo y Carlos Caicedo, hijos del fotógrafo. En estas conversaciones surgieron anécdotas personales sobre Carlos Caicedo y hubo un acercamiento exhaustivo al archivo personal del fotógrafo. Patricia Caicedo Chacón y Carlos Caicedo Chacón (hijos de Carlos Caicedo), entrevistados por Rossangélica Peralta y Rosa Gabriela Rodríguez, 21 de mayo de 2024.

²⁸ Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia: 1950-2000*, 192.

²⁹ Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia: 1950-2000*, 192.

documentación, es decir, a partir de la imagen como complemento didáctico e ilustrativo del texto, durante este periodo estos autores expandieron los límites de la imagen fotográfica.

En el caso de Caicedo, la fotografía *Proyecto espacial criollo* (1989) funciona como un ejemplo de este cambio (figura 3). En la imagen podemos ver a un hombre que enciende la llama de un cohete pirotécnico. El artefacto es la fuente central de luz de la imagen que contrasta las demás siluetas y da forma a la composición. Ni la fotografía ni su título dan luces sobre la historia que puede acompañar a la imagen. Por el contrario, tenemos acceso a muy poca información sobre esta más allá de la acción del sujeto central que es el origen conceptual de la foto. Si bien uno puede imaginar esta imagen acompañando un relato periodístico, una historia que complementa un sentido previo de su origen, la fotografía en sí es una superficie, un objeto con un significado propio. Una imagen de estas características es el resultado de un oficio en constante perfeccionamiento, que contemplaba preocupaciones estéticas que escapaban a su planteamiento inicial; perfeccionamiento que fue posible gracias a su consolidación como profesión y no como una práctica secundaria del medio.

Figura 3. *Proyecto espacial criollo. Un campesino lanzando un volador durante fiestas de nochebuena*



Fuente: Carlos Caicedo, 4 de marzo de 1989, impresión en gelatina de plata, ACC, Fondo: Caicedo Chacón.

La fotorreportería como oficio en Colombia se consolidó en gran medida a partir del interés de estos fotógrafos por agremiarse durante las décadas de 1940 y 1950. A raíz de los hechos del 9 de abril de 1948, la visión, por un lado, de la situación política del país y, por otro, de la necesidad de asir los cambios por los que este atravesaba marcaron el interés del público general y, especialmente, la de aquellos encargados de documentarlos. El estallido social del Bogotazo hizo evidentes los cambios y tensiones que llevaban gestándose durante las últimas décadas en Colombia. Ante la certeza de estar viviendo un momento con carga histórica, estos fotógrafos buscaron capturar los detalles de los tiempos cambiantes. Así, la fotografía se inclinó hacia un interés por el movimiento y la acción. Fue en este ambiente vertiginoso que Carlos Caicedo comenzó a explorar las posibilidades que la fotorreportería le ofrecía, entendiendo la imagen fotográfica ante todo como superficie, como fuente principal significante. El carácter del fotógrafo, moldeado por los acontecimientos de una vida en movimiento, comenzó a definir su interés por un oficio que se presta como instrumento para asir el instante. Así lo expresó el fotógrafo en el documental sobre su obra:

Al principio... no me llamaba la atención [la fotografía], simplemente cumplía con mi deber como empleado, pero después, a medida que fui avanzando en el medio, me fue gustando la fotografía de prensa, que consistía [en que] la noticia podía estar fácilmente en la calle o cualquier sitio, y aprovechar el momento y disparar.³⁰

(T1) Carlos Caicedo: una mirada sobre la vida cotidiana

Cuando Carlos Caicedo tenía solo 6 meses de edad, su familia se trasladó desde Cáqueza, un pueblo pequeño de Cundinamarca, hasta Bogotá. Al igual que Caicedo, una amplia porción de la población rural colombiana se trasladó a los centros urbanos en esas primeras décadas del siglo XX. Esta migración interna creció con el avance del siglo y el recrudecimiento de la Violencia bipartidista, ya que fue en las zonas rurales del oriente del país donde tuvo un mayor impacto:

La Violencia sacudió las estructuras de la propiedad agraria y transformó la vocación predominantemente rural de Colombia en el siglo XX. Miles de campesinos del interior abandonaron sus parcelas o, en el mejor de los casos, las vendieron a precios inferiores a los normales. Estas personas desplazadas y despojadas se convirtieron en nuevos migrantes en zonas de colonizaciones espontáneas, engrosando el ejército de desempleados y desempleadas [y] los tugurios de las ciudades.³¹

Esta migración, de la que Caicedo fue tanto parte como testigo, cambió por completo la apariencia de Bogotá y las principales ciudades del país, marcando también su fotografía. Al cambio demográfico que implicó la migración del campo a la ciudad se sumaron las transformaciones que acompañaron la industrialización de los centros urbanos entre las décadas de 1950 y 1970. Debido a esta transición, la familia de Caicedo se instaló en el barrio Restrepo de Bogotá y, posteriormente, en Soacha, un pueblo aledaño a la capital. Durante este periodo, Caicedo, siendo aún niño, buscó alternativas económicas para ayudar en su casa. Por ejemplo, trabajó como ayudante volteando las sillas del tranvía por unas cuantas monedas³². Esta etapa temprana de su vida, que pasó mayoritariamente solo yendo de sus trabajos ocasionales al internado, daba indicios de los temas que serían una tendencia constante en su fotografía. Nos referimos a su interés por capturar, desde su posición de forastero, cómo lo rural se filtraba en la ciudad. Lo anterior se hace evidente en una de sus fotografías de una mujer campesina, capturada desde un ángulo picado, caminando por una plaza de la ciudad (figura 4). En esta imagen destaca el juego de luces y sombras que crean un contraste entre el escenario y el sujeto fotografiado. Esta clave visual crea una composición que señala el encuentro entre lo urbano y lo rural, que solo era evidente por el atuendo de la mujer, haciéndolos uno solo en la superficie de la fotografía. Como se mencionó en la introducción, cuando hablamos de superficie lo hacemos en términos del teórico Vilém Flusser para quien:

³⁰ Suárez y Delgado, “Sobre Carlos Caicedo”.

³¹ Centro Nacional de Memoria Histórica, *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia* (Bogotá: CNMH - UARIV, 2015), 43, <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2015/nacion-desplazada/una-nacion-desplazada.pdf>

³² Con el fin de acoger a los niños campesinos víctimas de la violencia, el padre Joaquín Luna Serrano fundó en 1936 las primeras granjas en Cundinamarca y Tolima con el objetivo de brindarles hogar y educación. Como relatan Patricia y Carlos, los hijos de Caicedo, su padre vivió en este internado. Alternaba su estadía en la granja con sus estudios de educación primaria y con los diversos trabajos que conseguía. Patricia Caicedo y Carlos Caicedo (hijos de Carlos Caicedo), entrevistados por Rossangélica Peralta y Rosa Gabriela Rodríguez, 21 de mayo de 2024.

Las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, estas significan algo “exterior”, y tienen la finalidad de hacer que ese “algo” se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano... El significado —el sentido— de las imágenes reside en sus propias superficies; puede captarse con una mirada.³³

Figura 4. Sin título



Fuente: Carlos Caicedo, sin fecha, impresión en gelatina de plata, ACC, Fondo: Caicedo Chacón.

Es decir, lo primero que se aprecia es la foto en tanto objeto artístico, su juego de luces y sombras, y no el hilo narrativo que subyace a la captura de la imagen. De esta manera, en la figura 4 no solo se hace visible el interés de Caicedo por la fotografía como documento —en este caso, como registro de la inserción de lo rural en lo urbano— sino como artefacto de valor plenamente visual. Esta fotografía, además, devela su preocupación por captar el instante del paso que da la mujer para deshacerse totalmente de la pose. El juego de luces y sombras opera también como una fuerza dinámica en la composición de la foto a la vez que revela el gesto de la figura que es el eje compositivo de la imagen: la campesina. Caicedo, como transeúnte consciente, usó los distintos espacios y momentos del escenario urbano como fuente de creación artística; la ciudad se convirtió en su escenario de reconocimiento y creación. Las experiencias que marcaron su visión de mundo durante su niñez pueden verse en su carácter introspectivo, que luego propiciaría su forma de ver fotográficamente. En una entrevista a Gustavo Molina, Caicedo afirmaba: “Mis fotos son detalles, no son fotos importantes, no son retratos de gente famosa”³⁴. Esta actitud frente a aquello que merece ser visto es también la que define el impulso que lo mueve a fotografiar.

De esta manera, la búsqueda del detalle implica una disposición de la mirada siempre alerta y atenta, la capacidad de ver la fotografía antes de capturarla con la cámara. Es decir, la cámara en el caso de Caicedo funciona como prótesis de una forma de ver que existe desde y para ella. Los primeros fotógrafos descubrieron que su trabajo estaba íntimamente ligado a la pintura, al igual que los pintores estaban vinculados a la fotografía³⁵. La cámara como herramienta para capturar lo visible se prestaba como una forma para perfeccionar lo que la pintura había

³³ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía* (Ciudad de México: SIGMA, 1990), 11.

³⁴ Rueda-Fajardo, “La tinta mojada”, 239.

³⁵ La relación entre pintura y fotografía ha sido siempre de carácter bidireccional. Las convenciones fotográficas fueron sinónimo de ver la vida de manera “moderna”. Por ejemplo, varios pintores adoptaron la veracidad óptica que brinda la fotografía; otros, por el contrario, tomaron esa rigurosa fidelidad de las imágenes fotográficas como una justificación para trabajar de manera imaginativa o conceptual y así liberar su arte de la necesidad de verosimilitud pictórica. H. Harvard Arnason y Peter Kalb, “Realism, Impressionism, and Early Photography”, en *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, H. Harvard Arnason (Nueva Jersey: Prentice Hall, 2004), 15-26.

alcanzado durante los últimos siglos. Motivados por las posibilidades técnicas de la cámara, los fotógrafos sintieron la obligación de equiparar los logros artísticos de la pintura. Uno de los campos donde más ocurrió esto fue en el del retrato fotográfico:

... El retrato fotográfico tomó de la pintura las poses, los encuadres y los puntos de vista... fotógrafos como Melitón Rodríguez, Benjamín de la Calle, Henri Duperly, Nicolás Quevedo, Pedro B. Bernal y Juan Nepomuceno Gómez adoptaron, en buen número de sus trabajos, recursos y elementos propios de la pintura.³⁶

Otros, por su parte, emplearon la cámara para ayudarse en sus representaciones pictóricas. Este fue el caso de del pintor y escultor Dionisio Cortés Mesa, quien prestaba especial atención a la composición de sus imágenes, buscando crear obras que fueran visualmente similares a la pintura. Esto incluía el uso de poses estudiadas que se adherían a una estética clásica y controlada, donde cada elemento de la imagen estaba cuidadosamente compuesto para evocar una belleza idealizada. En contraste con Caicedo, cuya mirada es la de un espectador que pasa desapercibido y elimina la pose y lo pictorialista de su fotografía, Cortés Mesa manipulaba y arreglaba el escenario y los sujetos para que encajaran con un resultado previamente planeado, como se evidencia en la figura 5. Caicedo se posicionó, entonces, como un *voyeur* que capta la espontaneidad del momento, en lugar de orquestar cada detalle de la escena. Esta diferencia fundamental resalta una de las cualidades más notables de su fotografía: su enfoque en la observación como proceso de reflexión que se deja guiar por los estímulos del entorno. La ausencia de poses forzadas y la naturalidad de sus sujetos fueron testimonio de su habilidad para observar y documentar la vida sin alterarla más allá del encuadre fotográfico. Caicedo se contenta con ser un testigo que captura lo cotidiano.

Figura 5. Modelo utilizado para sus obras



Fuente: Dionisio Cortés Mesa, sin fecha, fotografía, emulsión de gelatina de plata sobre papel fotográfico brillante, 13.8 x 8.7 cm, Banco de la República, Bogotá-Colombia, Colección: Arte, Ubicación: Reserva, número de registro AP2258,

<https://coleccion.banrepcultural.org/document/modelo-utilizado-para-sus-obras-fotografia/63a069015d96b8790f25d292?pageId=6357aa7ae27d753f221c618d&q=dionisio%20cortes%20mesa&pos=12&pgn=0>

³⁶ Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia: 1950-2000*, 5-6.

La primera fotografía que Carlos Caicedo recuerda haber tomado es la de un campesino labrando la tierra. Durante su periodo como ayudante en el estudio de Schimmer alguien le regaló una cámara estropeada; Caicedo la reparó y, camino a su casa en Soacha, la visión de este campesino lo movió a tomar la foto³⁷. Este ejercicio de observación es característico de la práctica del *voyeur*:

El voyeur se define, más que todo, por la adopción de una actitud: la de observar a personas que no toman conciencia de ser escrutadas. Se trata de una mirada furtiva, donde entra en juego la clandestinidad.³⁸

Cuando hablamos de *voyeur* nos referimos a aquel que mira con atención, que disfruta en el ejercicio de la mirada, y que es consciente de su carácter de observador. El *voyeur* no supone que su mirada es omnisciente, sabe que su carácter no es el de la verdad; se ve, más bien, atravesado por el afán de mirar y es consciente de este afán. Caicedo, como *voyeur*, entiende que la fotografía no revela una verdad sobre el mundo, sino que es un registro mediado y por lo mismo es capaz de comprender que algo es una foto incluso ante la ausencia de la cámara, de la prótesis. Sobre la relación simbiótica entre cámara y fotógrafo, Flusser señala que:

Si uno observa los movimientos de un ser humano en posesión de una cámara (o de una cámara en posesión de un ser humano), la impresión que da es la de alguien a la espera. Se trata del antiguo acto de acechar que se remonta al cazador paleolítico en la tundra. Sin embargo, los fotógrafos no persiguen su objetivo en la sabana abierta, sino en una selva de objetos culturales, y sus huellas pueden rastrearse a través de este bosque artificial.³⁹

Es decir, la labor del fotógrafo es el regreso a un uso de los sentidos primitivos que, sin embargo, está afinado por la relación técnica con la cámara como instrumento. La cámara, entonces, se presta como herramienta de extensión de la mirada, que a su vez requiere del usuario una actitud atenta y abierta ante aquello que le rodea. Así, la mirada con la que Caicedo experimenta el mundo, con la que aprehende el instante, es esta que Flusser define como marcada por la curiosidad hacia el mundo que le rodea y la capacidad de situarse como un espectador al acecho de la vida cotidiana. En un artículo periodístico, a propósito de la exposición retrospectiva que realizó el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1976, Daniel Samper Pizano citó una conversación con Caicedo en la que este afirmó:

Lo primero que necesita el fotógrafo es ver la foto sin cámara, como lo hacen los directores de cine. La cámara solo es el complemento de la escogencia que hace el fotógrafo. Por eso, lo mejor es observar sin cámara y, cuando se encuentra el cuadro preciso, apuntar y disparar.⁴⁰

Lo que se hace evidente con la frase del fotógrafo es que existe una educación visual que, si bien está en función de las características de la cámara como instrumento, antecede la captura

³⁷ Suárez y Delgado, “Sobre Carlos Caicedo”.

³⁸ Carolina Sanabria, “La mirada *voyeur*: construcción y fenomenología”, en *Revista de Ciencias Sociales*, no. 119 (2008): 163-172, <https://doi.org/10.15517/revs.v0i119.10791>

³⁹ “If one observes the movements of a human being in possession of a camera (or of a camera in possession of a human being), the impression given is of someone lying in wait. This is the ancient act of stalking which goes back to the paleolithic hunter in the tundra. Yet photographers are not pursuing their game in the open savanna but in the jungle of cultural objects, and their tracks can be traced through this artificial forest”. Traducción de las autoras. Vilém Flusser, “The Gesture of Photography”, en *Towards a Philosophy of Photography*, Vilém Flusser (Londres: Reaktion Books, 2007), 33.

⁴⁰ Daniel Samper Pizano, “Carlos Caicedo: ‘un ave de presa periodística’”, *Semana*, 15 de julio de 2015, <https://www.semana.com/noticias/articulo/daniel-samper-pizano-habla-sobre-fotografo-carlos-caicedo/43228/>

de la imagen. Es decir, el ojo del fotógrafo encuentra en la vida cotidiana elementos como la luz, los contrastes, el movimiento, que captados en el momento adecuado realzan lo que puede lograrse con el instrumento. Hay una relación recíproca entre las posibilidades de la mirada que permite lo mecánico, y el ojo del fotógrafo que prueba esos límites. Como ejemplo práctico de su afirmación podemos analizar una de las fotografías de Caicedo. La imagen, capturada en las calles de Bogotá, muestra a una persona caminando con una carga sobre sus hombros y un perro que la acompaña (figura 6). Capturada desde una perspectiva elevada, en la fotografía podemos ver las siluetas de estos dos sujetos, además del reflejo de un tercero en la parte superior, un espectador evasivo, que se recortan contra el escenario geométrico de una calle de la ciudad. La escena, que podría pasar desapercibida en la vida cotidiana, se transforma gracias a la composición que pone en juego la rigidez del fondo con las formas más orgánicas del caminante, el perro y el espectador que, sin embargo, en la solidez de la sombra se acoplan de manera armónica, creando una suerte de dinamismo al interior de la imagen, cargándola de movimiento. El espacio negativo consume a la foto: la vasta extensión del pavimento alrededor de las tres figuras las destaca y dirige la mirada del espectador hacia ellas.

Figura 6. Sin título



Fuente: Carlos Caicedo, sin fecha, impresión en gelatina de plata, ACC, Fondo: Caicedo Chacón.

La imagen demuestra el método de Caicedo en donde la observación aguda y la técnica precisa, la capacidad para capturar el instante decisivo, resaltan la relación entre las posibilidades técnicas de la cámara y su visión artística. La precisión en el encuadre y la elección del momento adecuado para disparar, manteniendo en la composición la tensión dinámica del contraste entre las figuras que se mueven y las líneas del pavimento, demuestran una comprensión profunda tanto del instrumento como de la escena observada. En la imagen, entonces, se percibe el ejercicio de observación previa, sin cámara, que lleva al fotógrafo a entender el momento preciso en que todos los elementos van a entrar en juego para producir la foto deseada. Así, la cámara se convierte en una extensión de esa visión previa, permitiendo capturar la escena, imaginando e inventando el acontecimiento en la vida cotidiana a través de la consciencia del instante decisivo. A propósito de la relación entre la fotografía y lo real John Szarkowski afirma:

El sujeto y la imagen no eran lo mismo, aunque luego lo parecieran. El problema del fotógrafo consistía en ver no solo la realidad que tenía ante sí, sino también la imagen aún invisible, y tomar sus decisiones en función de esta última.⁴¹

⁴¹ “The subject and the picture were not the same thing although they would afterwards seem so. It was the photographer's problem to see not simply the reality before him but the still invisible picture, and to make his choices in terms of the latter”. Traducción de las autoras. John Szarkowski, *The Photographer's Eye* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2007), 8.

Es decir, al momento de buscar la captura de la imagen el fotógrafo debe discernir entre el plano de lo factual y el plano de lo visual, entender el punto en que la convergencia de estos dos da forma al gesto que, capturado, revelará la composición fotográfica subyacente al hecho. En términos de la fotografía que estamos analizando tendríamos una escena cotidiana: un hombre y un perro que caminan a través de una calle. Tendríamos, también, una fotografía: las siluetas que contrastan con el fondo geométrico de la calle y sus reflejos. Como señala Szarkowski, la imagen invisible que subyace al hecho cotidiano surge de la capacidad para transformar aquello que es un suceso común en una superficie meramente visual, al igual que lo explicaba Flusser. Lo que demuestra esto es que Caicedo estaba interesado no solo en la visión documental, sino también en una mirada atenta a los valores estéticos de la imagen.

Ahora bien, su preocupación estaba despojada de un interés visual pictorialista porque entendía el papel de lo observado como elementos compositivos de una imagen más centrada en lo gestual, que enfatizaría las características propias del medio fotográfico. Un ejemplo de la maestría de Caicedo en cuanto a los aspectos formales del medio, propuestos sintéticamente por Szarkowski en el libro ya mencionado, es la figura 7, en la que el fotógrafo jugó composicionalmente con los atletas y su entorno. En esta imagen podemos ver a varios corredores, cuyo reflejo en el agua, a modo de espejo, divide la imagen con una línea horizontal perfectamente dispuesta en la mitad de la escena. Con la disposición del marco, reforzado por la división tajante del reflejo de los atletas y las líneas horizontales del fondo de las graderías, Caicedo centró la atención en los cuerpos atléticos y en sus movimientos.

El contraste fuerte entre el blanco y el negro también destaca las características propias de estos cuerpos: su sudor y la flexión de los músculos. Este dinamismo resulta, además, del encuadre escogido por el fotógrafo: un ángulo que, tomado desde una posición baja y frontal, resalta la tensión del momento y pone de primer plano a los atletas como sujetos centrales de la fotografía, relegando a los espectadores de las graderías a ser pequeñas figuras en el fondo. Otro aspecto que devela la superficie de esta fotografía es la anticipación del momento exacto, es decir, la previsualización e imaginación de la imagen antes de captarla a través de la prótesis. Como la metáfora de la caza usada por Flusser, el instante decisivo es la búsqueda de esa confluencia entre contenido y forma que el fotógrafo debe descubrir: es, entonces, la capacidad de estar preparado, en el lugar correcto, para captar el momento adecuado. El fotógrafo no solo estaba viendo a los atletas correr, sino que estaba imaginando la fotografía final que quería lograr: que Caicedo se deshaga de la pose no significa que no esté siempre al acecho de la imagen, siempre imaginando la foto antes de que esta ocurra.

Figura 7. Sin título



Fuente: Carlos Caicedo, sin fecha, impresión en gelatina de plata, ACC, Fondo: Caicedo Chacón.

En 1935 su tía Carmen le consiguió trabajo en el estudio fotográfico de Augusto Schimmer como “chino mandadero”, es decir, como niño mensajero⁴². Vivía en un cuarto del segundo piso del estudio, donde tenía acceso a los libros y a las revistas de la familia Schimmer. Con estas, probablemente, se familiarizó con imágenes y fotografías tanto de producción nacional como extranjera. Allí el interés de Caicedo por el instante, por comprender cómo capturar el movimiento, despertó. Según recuerdan sus hijos, la primera fotografía que le interesó a Caicedo fue la de un arquero de fútbol suspendido a pocos metros del suelo, la imagen precisa del momento en que salta a atajar el balón⁴³. En una de sus fotografías más conocidas podemos ver expresada esta inquietud. En ella vemos a un jugador de tenis a punto de golpear la pelota (figura 8). El fotógrafo detuvo el momento del golpe en una captura perfecta: el jugador con sus brazos y piernas extendidas, adoptando una posición horizontal, parece volar, como lo indica el título dado a la foto.

Figura 8. A volar, joven



Fuente: Carlos Caicedo, 1961, impresión en gelatina de plata, ACC, Fondo: Caicedo Chacón.

Esta imagen hace parte del *corpus* de uno de los temas que más fotografió Caicedo: el deporte. Las fotografías en las que explora con más ahínco el impacto del instante decisivo —un concepto popularizado por la fotografía de Cartier-Bresson— son aquellas que involucran sujetos en constante movimiento; por ello es que Caicedo destacó con sus fotografías de deportes. Este interés por el movimiento fue más allá de la captura de la acción e involucró también la ya mencionada pérdida de la pose, en tanto que el cuerpo se convierte en el gesto que compone el dinamismo de la imagen. Con la captura del instante decisivo, como es el caso del tenista flotando en el aire a punto de golpear la pelota, Caicedo transforma la figura en gesto en movimiento. Hay, entonces, un ritmo recíproco: gesto que se vuelve movimiento, movimiento que se vuelve gesto.

La reciprocidad entre movimiento y gesto no se limita a lo que pueda conseguir el fotógrafo a través de la figura humana. Como se ve en las figuras 1 y 2 hay un juego compositivo que aprovecha todos los elementos presentes en la imagen para elaborar una gestualidad visual. También, en fotografías como la de un hombre parado frente al Palacio de Justicia (figura 9), o en la imagen de una mujer vadeando un arroyo de agua en las calles bogotanas (figura 10), el foco de movimiento no está en las figuras humanas, sino en el fondo de las imágenes. Tanto

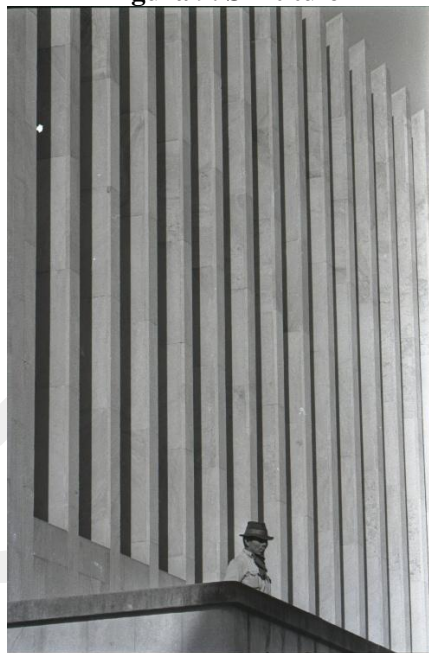
⁴² Para más información ver Nicolás Muñoz, “Chinos: la niñez en Colombia y el lente de Caicedo”, *Caicedo Uniandes* (página web), <https://caicedo.uniandes.edu.co/perspectivas/chinos/>

⁴³ Patricia Caicedo y Carlos Caicedo, entrevista.

el edificio como el agua que se mueve en la calle cargan las fotografías de una sensación de continuidad aún en el momento detenido.

En algunos casos este interés por el dinamismo estuvo expresado también en el humor visible en los contrastes que solía captar Caicedo en sus fotografías. Podemos observar, por ejemplo, una imagen de 1964 en la que el fotógrafo capturó, con tono satírico, un desalojo, mientras al fondo se ve la marquesina de una marroquinería cuyo nombre resalta en letras grandes: “La Confianza” (figura 11). El uso de la totalidad de los elementos contenidos dentro del marco de la imagen fotográfica crea un mecanismo de dinámicas internas que enriquece el gesto en la imagen, tanto como lo haría un cuerpo fotografiado a medio salto. Podría decirse, incluso, que la razón por la que sus fotografías de deporte son las más famosas es porque la gestualidad es más fácilmente reconocible al tratarse de un tema en el que el movimiento responde a unas dinámicas codificadas socialmente.

Figura 9. Sin título



Fuente: Carlos Caicedo, sin fecha, impresión en gelatina de plata, ACC, Fondo: Caicedo Chacón.

Figura 10. ... Y camina sobre las aguas



Fuente: Carlos Caicedo, impresión en gelatina de plata, ACC, Fondo: Caicedo Chacón.

Figura 11. Desalojo La confianza



Fuente: Carlos Caicedo, 1964, impresión en gelatina de plata, ACC, Fondo: Caicedo Chacón.

(T1) Conclusiones

En principio, las condiciones contextuales de su infancia y juventud despertaron en Caicedo el interés por fotografiar. Ahora bien, como se ha señalado anteriormente, el fotógrafo educa su sensibilidad visual, sin limitarla únicamente al interés por documentar los cambios de su época. En su trabajo, Caicedo encontró un punto de diálogo entre el papel documental de la fotografía, vinculado con el oficio de la fotorreportería, y el valor de esta como objeto artístico. Cabe añadir que, por las facilidades que brindaba el oficio, la fotorreportería se prestaba como la práctica ideal para que él desarrollara su sensibilidad fotográfica⁴⁴. Su papel de transeúnte consciente, de *voyeur*, lo ubicó frente al mundo de forma que con la mirada podía detectar los trazos de lo cotidiano y transformarlos a través de la consciencia del ver, elemento que moldeó su visión fotográfica del mundo. Con o sin cámara, el fotógrafo puede ver la composición, el gesto, el movimiento, puede ver el instante que, tan pronto es capturado, se vuelve superficie en la imagen. Sobre los movimientos de fotografía modernista en América Latina Esther Gabara, ha dicho:

El *ethos* del modernismo en México y Brasil no está obsesionado sólo con la forma ni puede reducirse a un mero mensaje didáctico y político. Estos movimientos desarrollaron teorías y prácticas que reflejan una inquietud por el medio de representación — una estética de la presencia radical centrada en el objeto en sí —, al tiempo que producen siempre dicho objeto en diálogo con las tensiones sociales de estar en un lugar concreto.⁴⁵

La propuesta de la autora —que analiza el trabajo de fotógrafos como el mexicano Manuel Álvarez Bravo y el brasileño Mario de Andrade— se centra en proponer un *ethos* de la fotografía modernista en América Latina que la aleja de otras formas de entender el medio en el mismo periodo. Gabara propone el medio fotográfico como mediador entre las polaridades

⁴⁴ Al solo requerir la cámara como herramienta de trabajo la fotorreportería elimina las preocupaciones prácticas y económicas de la necesidad de un estudio. Como se ha mencionado anteriormente, las revistas y periódicos de la época pagaban a fotógrafos independientes por sus imágenes. La preocupación, entonces, estaba puesta en captar la mejor foto.

⁴⁵ “The ethos of modernism in Mexico and Brazil is neither obsessed only with form nor can it be reduced to a didactic, political message. These movements developed theories and practices that reflect a concern with the medium of representation —an aesthetic of radical presence focused on the object itself— while always already producing that object in dialogue with the social tensions of being in a particular place”. Traducción de las autoras. Esther Gabara, *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil* (Durham: Duke University Press, 2008), 32.

del contexto latinoamericano, al ser a la vez un medio en que la tensión entre el interés concreto por la imagen como objeto artístico y el vínculo con su contexto de producción es central. Esta perspectiva ubica el trabajo de Carlos Caicedo en diálogo con la producción artística de otros fotógrafos latinoamericanos y enriquece la lectura de nuestro argumento. A diferencia de la producción previa en el campo de la reportería gráfica en Colombia, el trabajo de Caicedo exploró nuevas posibilidades del medio en tanto que ahondó en las tensiones propias de la naturaleza de este que antes no se habían tocado.

Gran parte de la reportería gráfica en Colombia previa a la década de 1940 se dedicaba al cubrimiento de eventos sociales. Por otro lado, la mayoría de la fotografía de acción que podía capturarse estaba relacionada con la Violencia y la actividad de los actores armados. Sin embargo, en fotografías como las publicadas en *La Violencia en Colombia* (1962) puede verse el tipo de fotorreportería usada para cubrir el conflicto, más interesada en la documentación en tanto que registro de actos violentos o de personajes notables, con imágenes de cadáveres o de miembros de las guerrillas, y no tanto en otros elementos de la imagen.

El trabajo de Caicedo no muestra una inclinación por representar de manera directa la violencia, un tema que, si bien no ausente del todo, no suele ocupar sus imágenes. Ahora bien, la sensibilidad que puede observarse en sus fotografías de niños o de aquellas que muestran la migración de la población de las zonas rurales a las urbanas indica que su forma de ver el impacto del conflicto es mucho más sutil. Donde otros vieron la acción en términos de violencia directa, Caicedo entendió que esta debía ser captada en cámara a través de los detalles que señalaban la presencia del conflicto amplio en términos de su impacto en la vida cotidiana y del proceso de urbanización de la capital a raíz de este fenómeno.

Ejemplo de lo anterior es la figura 12, en la que podemos ver dos niños posicionados en el marco de una puerta, cuyas figuras —a través del juego de luces y sombras— contrastan con el paisaje de un barrio de la periferia bogotana. La fotografía, tomada en 1955, tiene como escenario la parte alta del barrio Egipto, zona a la que cientos de familias desplazadas por la violencia llegaron a asentarse. Históricamente, este barrio se ha dejado al margen en los planes de desarrollo urbano, lo que disminuyó la calidad de vida de sus habitantes. En esta fotografía, Caicedo, a través de la exploración de uno de sus temas clásicos —la infancia— muestra un pequeño fragmento de la vida cotidiana de estos niños enmarcado en un panorama transformado por la violencia que atraviesa a la sociedad colombiana. Caicedo no necesita acudir a formas sensacionalistas de representar la violencia para hacerla evidente. Su enfoque de reportero está permeado por la delicadeza con la que observa y entiende las transformaciones de su entorno.

Figura 12. Niños en la puerta



Fuente: Carlos Caicedo, 1955, impresión en gelatina de plata, Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (BADAC), Bogotá-Colombia, Fondo: Carlos Caicedo.

La forma de ver de Caicedo determinó su manera de entender su contexto, de la misma forma que su contexto determinó su manera de ver. Hay una tensión constante entre estas dos fuerzas que enriquecieron su trabajo y permitieron que aquello que Gabara considera el rasgo fundamental del *ethos* de la fotografía modernista en América Latina se manifestara en su producción. El trabajo de Caicedo destaca entre el de sus contemporáneos porque su mirada estuvo atravesada por esta tensión central entre fotografía-documento y fotografía-arte. Esto se hizo evidente a lo largo de este artículo en aspectos como la forma de captar el movimiento y el gesto espontáneo, resultado de su visión fotográfica del mundo: la capacidad de ver la fotografía, de anticipar el acontecimiento, incluso ante la ausencia de la cámara. También, en su interés temático vimos las cualidades que lo separan de sus contemporáneos, ya que disfrutaba el ejercicio de la mirada y era consciente de su carácter de observador; esto nos permite entenderlo como un transeúnte consciente, un *voyeur*.

Como se ha argumentado en este texto, siguiendo la teoría sobre línea y superficie de Vilém Flusser, la obra de Carlos Caicedo existe como espacio de mediación entre estas dos fuerzas. La tensión entre lo lineal y lo superficial constituye el eje creativo de su fotografía y lo llevó a transformar la fotorreportería en Colombia. Su aproximación al medio fue una respuesta a los cambios de los que fue testigo. Ante la necesidad de aprehender el acontecimiento que surgió de la certeza de un tránsito inminente, su fotografía se prestó como medio para crear un imaginario que diera forma a una visión modernista de su contexto desde su lugar como observador. Su fotografía, entonces, capturó y preservó los instantes a modo de memorias que intentan asir aquello que constituyó parte de la cotidianidad urbana en Bogotá.

(T1) Bibliografía

(T2) Fuentes primarias

(T3) Archivos

1. Archivo Carlos Caicedo (ACC), Bogotá-Colombia. Fondo: Caicedo Chacón.
2. Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (BADAC), Bogotá-Colombia. Fondo: Carlos Caicedo.
3. Banco de la República, Bogotá-Colombia. Colección: Arte, Ubicación: Reserva.
4. Museo Nacional de Colombia (MNC), Bogotá-Colombia. Colecciones: Piezas en Diálogo, agosto - septiembre - octubre de 2016, “Luis García Hevia, 200 Años: La Realidad Versátil. <https://museonacional.gov.co/colecciones/piezas-en-dialogo/Piezas-en-dialogo-2016/Paginas/Agosto%20-%20septiembre%20-%20octubre.aspx>

(T3) Multimedia y presentaciones

5. Muñoz, Nicolás. “Chinos: la niñez en Colombia y el lente de Caicedo. *Caicedo Uniandes* (página web). <https://caicedo.uniandes.edu.co/perspectivas/chinos/>
6. Semillero de fotografía. “La vida de Carlos Caicedo: una cronología”. *Caicedo Uniandes* (página web). <https://caicedo.uniandes.edu.co/perspectivas/cronologia/>
7. Suárez, Gilma y Juan-Carlos Delgado. “Sobre Carlos Caicedo. Documental ‘La mirada Silenciosa’. Producido por Fotomuseo”. Video, *Caicedo Uniandes* (página web). <https://caicedo.uniandes.edu.co/perspectivas/documental/>

(T2) Fuentes secundarias

8. Acosta-Olaya, Cristian. “‘¡A la Carga!’ y las evocaciones gaitanistas. Populismo, identidades y violencia política en Colombia (1944-1948)”. *Las Torres de Lucca. International Journal of Political Philosophy* 5, no. 8 (2016): 75-104. <https://revistas.ucm.es/index.php/LTDL/article/view/76918>
9. Arnason, H. Harvard y Peter Kalb. “Realism, Impressionism, and Early Photography”. En *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, H. Harvard Arnason, 15-45. Nueva Jersey: Prentice Hall, 2004.
10. Caballero, Antonio. “La Violencia”, en *Historias de Colombia y sus oligarquías (1498-2017)*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2014. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo11.html>
11. Cartier-Bresson, Henri. “The Decisive Moment”. En *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, Henri Cartier-Bresson, 42-45. Nueva York: Aperture, 2005.
12. Centro Nacional de Memoria Histórica. Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia. Bogotá: CNMH - UARIV, 2015). <https://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/descargas/informes2015/nacion-desplazada/una-nacion-desplazada.pdf>
13. Díaz-Támara, Alberto. “Una aproximación al conflicto liberal-conservador en Colombia 1947-1953”. *Revista Republicana*, no. 6 (2009): 141-154. <http://ojs.urepublicana.edu.co/index.php/revistarepublicana/article/view/187/15>
14. Fals-Borda, Orlando, Germán Guzmán-Campos y Eduardo Umaña-Luna, “La segunda ola de Violencia”, en *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social. Tomo I*, Germán Guzmán-Campos, Orlando Fals-Borda y Eduardo Umaña-Luna 99-115. Bogotá: Tercer Mundo, 1962.
15. Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: SIGMA, 1990.
16. Flusser, Vilém. “Line and Surface”. En *Writings*, editado por Andreas Ströhl, 21-34. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. https://monoskop.org/images/a/a7/Flusser_Vilem_Writings.pdf
17. Flusser, Vilém. “The Gesture of Photography”. En *Towards a Philosophy of Photography*, Vilém Flusser, 33-40. Londres: Reaktion Books, 2007.
18. Gabara, Esther. *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2008.
19. Gracia-Arias, Juan-Sebastián. “Recopilación y clasificación de las notas de prensa de Bogotá en la Revista *Cromos* durante la década de 1920”. Trabajo de grado, Universidad ECCI, 2023. <https://repositorio.ecci.edu.co/handle/001/3421>
20. Guzmán-Campos, Germán. “Antecedentes históricos de la Violencia”. En *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social. Tomo I*, Germán Guzmán-Campos, Orlando Fals-Borda y Eduardo Umaña-Luna, 23-37. Bogotá: Tercer Mundo, 1962.
21. Jursich-Durán, Mario. *Archivo Gaitán*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2018.
22. Medina, Álvaro. “Los fotógrafos de la nueva estética”. En *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Álvaro Medina, 225-249. Bogotá: Colcultura, 1995.

23. Medina, Álvaro. “Ramos y sus contemporáneos”. En *Luis B. Ramos 1899-1955. Pionero de la fotografía moderna en Colombia*, Álvaro Medina, 23-31. Bogotá: Banco de la República, 1997.
24. Ramírez-Elizalde, Laura-Astrid. “Juan Roa Sierra: Persistencia de un fantasma o la evanescencia del mito”. *Maguaré*, no. 22 (2008): 169-201. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/15290>
25. Rodríguez-Marroquín, Ángela-María. “El fotoreportaje y el Bogotazo: imagen y memoria de un pueblo”. *Historia 2.0: Conocimiento Histórico en Clave Digital 2*, no. 3 (2012): 8-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3958321>
26. Rueda-Fajardo, Santiago. “La tinta mojada y la crónica roja, el fotorreportaje en Colombia en la década de los setenta”. En *La fotografía en Colombia en la década de los setenta*, Santiago Rueda-Fajardo, 229-280. Bogotá: Universidad de los Andes, 2014.
27. Samper Pizano, Daniel. “Carlos Caicedo: ‘un ave de presa periodística’”. *Semana*, 15 de julio de 2015. <https://www.semana.com/noticias/articulo/daniel-samper-pizano-habla-sobre-fotografo-carlos-caicedo/43228/>
28. Sanabria, Carolina. “La mirada voyeur: construcción y fenomenología”, en *Revista de Ciencias Sociales*, no. 119 (2008): 163-172. <https://doi.org/10.15517/rcs.v0i119.10791>
29. Serrano, Eduardo. “Un revelador registro del país”. En *Historia de la fotografía en Colombia*, Eduardo Serrano, 113-157. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1983.
30. Serrano, Eduardo. *Historia de la Fotografía en Colombia: 1950-2000*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2006.
31. Szarkowski, John. *The Photographer's Eye*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2007.
32. Triana-Sánchez, Santiago. “Sady González: una mirada del siglo XX”. Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2015. <http://hdl.handle.net/10554/19971>