

Un legado del siglo XIX

FOTOGRAFÍA PATRIMONIAL ECUATORIANA



Instituto Nacional de
Patrimonio Cultural

FOTO DE PORTADA:

Farrand, Camillus

*Indios aguateros de Quito portando pundos
tradicionales descargan agua.*

Series Título :Vistas en "El Ecuador" 1240

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.

Un legado del siglo XIX

FOTOGRAFÍA PATRIMONIAL ECUATORIANA



Rafael Correa Delgado

Presidente Constitucional de la
República del Ecuador

Guillaume Long

Ministro Coordinador de Conocimiento y
Talento Humano

Francisco Borja Cevallos

Ministro de Cultura y Patrimonio

Lucía Chiriboga Vega

Directora Ejecutiva
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Ana María Toro

Coordinadora del Proyecto de Fotografía Patrimonial
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Fotografías

Taller Visual, Corporación Centro de
Investigaciones Fotográficas

Producción

Proyecto de Fotografía Patrimonial
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Diseño e impresión

Imprenta Noción

Tiraje 550 ejemplares
Quito, 2014

Segunda edición

ISBN:

Un legado del siglo XIX

FOTOGRAFÍA PATRIMONIAL ECUATORIANA

CONTENIDOS

Un legado del siglo XIX. Fotografía Patrimonial Ecuatoriana Doris Soliz Carrión	9
Camillus Farrand: La invención de Melquíades Lucía Chiriboga V. Lourdes Rodríguez J.	17
FOTOGRAFÍAS Camillus Farrand	25
REPERTORIOS DE ARCHIVO Camillus Farrand y Rafael Castro y Ordoñez en los inicios de la fotografía ecuatoriana José Antonio Navarrete	77



Farrand, Camillus

Cóndor viviente.

Series Título: Vistas en "El Ecuador". 1246

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.

Un legado del siglo XIX

FOTOGRAFÍA PATRIMONIAL ECUATORIANA

La frase de Román Gubert “El ser humano es fundamentalmente un animal visual, que recibe gran parte de la información del mundo circundante por vía óptica”¹ nos conduce a reconocer que la imagen es importante como lenguaje visual y como documento. Las imágenes congeladas y representadas a través de la fotografía, nos ayudan a situarnos frente a la historia, y mucho más cuando han desaparecido escenarios, personajes y monumentos, y lo que queda en algunos casos, únicamente son esos documentos.

La fotografía histórica, más conocida como fotografía patrimonial, representa para el patrimonio cultural una de las más gratificantes y enriquecedoras fuentes de conocimiento, posibilita el ahondar en la comprensión del pasado, proporcionando elementos iconográficos que los documentos escritos no siempre pueden ofrecer, amplía el espectro de los diálogos con las diferentes disciplinas que aportan al descubrimiento de aspectos y elementos de la memoria, más allá del contenido emocional y evocativo; múltiples e inagotables son las dimensiones que ofrece la fotografía, por lo que “acercarnos a nuestro legado visual supone ponernos en contacto con los múltiples saberes de los que está hecha la fotografía: saber técnico -relativo al uso de las tecnologías implicadas en la fotografía como oficio, saber etnográfico, histórico, testimonial, -pues, como afirma Barthes, “toda fotografía es certificado de presencia-, porta una huella de lo real acontecido”² como lo expresara Alicia Ortega en la presentación de la fotografía en el Ecuador: ciudades, retratos, memoria.

La exposición **Un legado del siglo XIX. Fotografía Patrimonial Ecuatoriana**, nos traslada al pasado y nos refresca la memoria. Las imágenes que disfrutamos al verlas, nos permiten recorrer por la lente de la historia y arribar a otros mundos, a otros presentes imaginados e interpretados, nos invitan a descubrir el espíritu de las gentes retratadas, de los lugares, de la geografía, de los colores y de las formas perdidas, transformadas o aún vigentes; a tratar de reconstruir nuestro pasado y encontrar en el presente las huellas que aún perviven en la trama de esta diversa y compleja sociedad ecuatoriana.

Las bellas y algunas inéditas imágenes que forman parte de esta exposición, constituyen un patrimonio documental de primer orden, lamentablemente ignoradas por el gran público y muy poco conocidas por los propios investigadores de la fotografía patrimonial; representan a la vez, un conjunto de imágenes que ejemplifican la riqueza de este desconocido acervo cultural del país, y es solo una pequeña muestra de lo que constituye una primera entrega del proyecto de registro e inventario de la fotografía patrimonial que alimentará al plan de gestión integral del patrimonio cultural del Estado ecuatoriano, que se encuentra en marcha desde el mes de marzo del 2008, a través del Decreto de emergencia del patrimonio cultural del Ecuador.

El trabajo y la metodología usados por el Taller Visual, liderado por Lucia Chiriboga como responsable del catastro de las colecciones fotográficas a nivel nacional, combina el registro y la investigación volcados en una base de datos automatizada, con propuestas de acciones para la conservación y la

1 Román Gubert, R., La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea, Gustavo Gili editores, Barcelona, 1994. pág. 1.

2 Ortega Alicia, Revista Nacional de Cultura del Ecuador No.12. enero-abril 2008

detención del proceso de deterioro de las imágenes identificadas, aporta grandes conocimiento sobre las características técnicas de los soportes, el estado de conservación y las reacciones a los distintos medios en que están insertos, así como nos muestra los testimonios visuales registrados por fotógrafos que estuvieron en Ecuador a fines del siglo XIX, como Camillus Farrand, (1862, 1872-1873) con paisajes y vistas urbanas andinas, y Rafael Castro y Ordoñez, dibujante y fotógrafo español (1863-1866), que nos da a conocer al Guayaquil de esas épocas.

La declaratoria como patrimonio cultural del Ecuador a la fotografía histórica, es una manifestación evidente de la importancia que este gobierno asigna a la protección del patrimonio cultural, y el proyecto llevado a cabo, nos orienta a la necesidad de salvaguardar y rescatar las imágenes fotográficas del país, muchas de ellas a punto de desaparecer para siempre, no solo por la falta de cuidado y atención, sino por la indiferencia, abandono y olvido total, intensificados como consecuencia de los rápidos y múltiples cambios tecnológicos y de comunicación que caracterizan a nuestros tiempos, en los que se va imponiendo la huella digital y virtual.

La protección asignada con la declaratoria de patrimonio cultural, se une también a los esfuerzos internacionales impulsados por el proyecto "Memoria del Mundo", que tiene como fin "...guardar a la Humanidad de la amnesia colectiva", e intenta rescatar no solo las imágenes como tales, sino registrarlas y cuidarlas para potenciar las posibilidades del conocimiento, como la evolución tecnológica de la fotografía, profundizar en los saberes y secretos de cómo se impregnaban las imágenes en los diferentes soportes físicos, cómo eran las lentes, las cámaras, quiénes eran los pioneros, en dónde vivían, cuáles eran las tendencias, los gustos, abren campos que permiten al ojo curioso vincular a estudios sociológicos y antropológicos, que acercan al vasto universo del que se construye nuestra historia y nuestra cultura, los cambios que ha sufrido el paisaje natural, las ciudades, su uso, su transformación, los personajes, las costumbres, como una fuente invaluable e inagotable de la memoria gráfica de las comunidades, los pueblos, las ciudades y el país en su conjunto.

Para el Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural es muy grato formar parte de este esfuerzo colectivo entre instituciones y sociedad civil para la consolidación de la política pública en la recuperación y difusión de la memoria colectiva del país, representada en esta exposición de fotografías que salen a la luz para el conocimiento y disfrute de los ciudadanos de hoy y de mañana.

Doris Soliz Carrión
Quito, enero de 2009



Farrand, Camillus
Caminando al mercado con leña.

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1219
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus

Atrio o entrada a La Catedral. Escena de un día de celebración

Series Título :Vistas en "El Ecuador", 1228

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.

Camillus Farrand: La invención de Melquíades

“La aparición irreplicable de una lejanía”
Walter Benjamín

“Es la memoria lo que el historiador convoca,
interroga, no exactamente el *pasado*”
Georges Didi-Huberman*

(...) Con el auxilio del instrumento científico llamado Optorama o Estereoptición, ese mismo arte nos presenta las (...) ilustraciones de viajes, escenas de la escritura, asuntos históricos, paisajes, ciudades, y retratos de personajes distinguidos, representados con fidelidad, del tamaño natural y de un modo tan admirable, que podemos contemplarlos y gozar de su vista, como si nos encontrásemos al frente de sus originales.

(...) Todos éstos objetos y muchos otros son representados sobre un telón de más de 500 pies cuadrados. Una escena se va perdiendo en otra como por ejemplo, Nueva York, que gradual e insensiblemente se transforma en Londres, Londres en París (...).

(...) La luz, o más bien la iluminación oxihidrógena, en conexión con la óptica perfeccionada del aparato o Estereoptición, producen la escultura sobre la tela, en forma de un completo relieve y con toda la belleza y contornos”.¹

¿Quién es el que así nos habla y a qué nos refiere su relato?

Es Camillus Farrand, el fotógrafo que recorrió Ecuador, Colombia, Perú y Venezuela entre 1860 y 1870, portando su “lámpara mágica”, una novísima invención: la fotografía en tercera dimensión. Instalaba su máquina y su pantalla como si se tratase de la encarnación de Melquíades, aquél “gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión” evocado por Gabriel García Márquez y que llegaba cada año a Macondo con la última “octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia”. Un peregrinaje que se prolongó hasta su muerte en Arequipa, en el año de 1878 y que del Ecuador dejó vistas de Ibarra, Quito, Latacunga, Baños, Agoyán, Chimbo, Riobamba...²

En cada lugar, Farrand juntaba a los pueblerinos y les asombraba con la proyección de las imágenes obtenidas gracias al llamado Estereoptición, aquel aparato óptico en el que, mirando a través del lente se ven dos imágenes de un objeto, que, al fundirse en una, producen una sensación de relieve por estar tomadas con un ángulo diferente para cada ojo.

* Las palabras intercaladas en cursiva a lo largo del texto corresponden a citas tomadas del libro ANTE EL TIEMPO, de Georges Didi-Huberman. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., 2006. Argentina. 382 p., obra que constituye una renovada lectura de la imagen.

1 Camilo Farrand. Opinión de la Prensa respecto de las Funciones de Optorama exhibidas en Colombia. Wm. H. Winans & Co. Printers Nueva York. Año de 1872.

2 Taller Visual –Corporación Centro de Investigaciones Fotográficas- ha registrado un Catálogo de 70 Vistas estereoscópicas de Ecuador, firmadas por Camillus Farrand, y publicadas por E. & H.T. Anthony & Co. American and Foreign Stereoscopic Emporium, 591. Broadway, New York.

Hemos considerado, para este catálogo, la fecha de producción de las imágenes: 1862 y 1873-1874. En tanto la razón social de E. & H.T. Anthony fue registrado en enero de 1864, fecha aproximada de publicación de las imágenes (1864-1865 y 1874).

Los testimonios de “Federico Jaramillo C., cura de Aguádas, y de Alonso Ma. Restrepo, El Presidente del Cabildo, Hijos del pueblo de Aguádas”, Colombia, son elocuentes sobre su asombroso paso:

(...) Los hijos del pueblo de Aguádas hemos concurrido al espléndido espectáculo Oporámico que en diversas noches ha venido a ofrecernos el ilustre fotógrafo norteamericano. (...) Este hombre, este artista eminente, va de pueblo en pueblo, de región en región, de zona en zona, con la linterna mágica.

En una expresiva carta enviada por Camillus Farrand, en 1872, desde Colombia al Boletín de la casa Anthony's con el título de “Un Eco desde Los Andes”, leemos

(...) En una escena que se suscitó una clara mañana en la República de Ecuador. El Gobernador, Vicente Espinosa, durante su paseo matinal, se sintió atraído hacia el fotógrafo que retrataba una calle en la ciudad de Riobamba, con el Chimborazo a la distancia; y como nunca había visto un instrumento de tal índole, él desmontó de su caballo, dejó el caballo al cuidado de un sirviente y procedió en silencio a examinar el aparato, después de lo cual se dirigió al operador de esta forma:

(...) “Ustedes fabrican tantas maquinas en su país, Sr. Fotógrafo, desearía que usted me envíe una para llevármela al cielo.” Y señalando al monarca andino, continuó: “¡Mire qué maravillosa montaña; qué blanca, y brillante y bella es, sin una mancha, una elevada pureza que ningún mortal ha llegado a alcanzar!.

El cielo apenas esta por encima y yo quiero una maquina para llevarla conmigo allí (...)”³

El efecto de sus re-presentaciones y la emoción que suscitan, el mismo fotógrafo los recoge en un pequeño folleto, *Opinión de la Prensa respecto de las Funciones de Optorámica exhibidas en Colombia*, publicado en 1872 en Nueva York:

(...) Este viajero, el oscuro artista extranjero que ha tenido el honor de visitar las privilegiadas comarcas (...).

(...) Seis años hemos empleado en nuestra laboriosa peregrinación fotográfica, recorriendo diferentes países, y los primores de la vasta zona tórrida (...).⁴

Su trayecto en las décadas de 1860 y 1870 fue narrado en poemas y cortos elogios en Venezuela, por *La Junta de Beneficencia*, en septiembre 28 de 1867, en Trujillo, Valle de los Mukas; y el *El Pueblo Tovarreño*, el 28 de septiembre de 1867. En Colombia serían múltiples los relatos de su paso: Por *los Hijos del Pueblo de Aguádas*, firma el Presbítero en febrero de 1870, en Aguádas, Manizales; *El clero y una porción escogida de la sociedad*, en octubre 13 de 1870 y *Varios Admiradores*, en agosto 1871, en Medellín; *Los Vecinos de la Ciudad*, en noviembre de 1870, en Antioquia; El Obispo de Evaria, en septiembre de 1871; *Los Vecinos de Yarumal* en enero de 1871; La Sociedad Amalfitana en febrero de 1871; *el Hospital de Titiribí*, el 25 de septiembre de 1871, en Colombia.⁵ Para llegar finalmente a Cuenca, donde, según cuenta *El Liceo de la Juventud*, Academia Literaria del Azuay, reunió a la población el 31 de diciembre de 1874, para presentar sus fabulosas vistas *optorámicas*.⁶

Esta *peregrinación* de Camillus Farrand, se convierte en *Vistas* fotográficas. Así las nombra, la firma E. & H.T. Anthony & Co. American and Foreign Stereoscopic Emporium, cuando titula la Serie “Views in El Ecuador (The Equator.)” como : *Vistas, es decir un pensamiento visual: que se bifurca en: vista y visión, vista y memoria, vista y sentimiento*. Estas *vistas aparecen menos como formas plásticas en transforma-*

³ Anthony's Photographic Bulletin. 3, No. 4, abril, 1872, Correspondence. An Echo from the Andes. Págs.. 527,528. Referencia que nos facilitara el investigador venezolano Gabriel Pillonieta.

⁴ Camilo Farrand. Idem. Op. Cita. Pag. 13.

⁵ Camilo Farrand. Idem. Op. Cita.

⁶ Sesión Solemne del “ Liceo de la Juventud”, Academia Literaria del Azuay. Cuenca, diciembre 31 de 1874. Impreso por José Antonio Pesántes. Cuenca, Ecuador. Información que nos facilitara Miguel Díaz Cueva.

⁷ Vintage (print) es un concepto vinculado a la impresión fotográfica de época u del negativo original.

ción perpetua. Y es en estas vintage que reencontramos la memoria y los paisajes de nuestro país.⁷ La característica inédita de su presencia en los países andinos y su obra pedagógica en los pueblos que visitó nos permiten afirmar que no solo fue un fotógrafo viajero, sino que trajo a nosotros las primeras noticias de la invención de la fotografía; nos inició en la relación con este arte “reflejo de vida congelado” y “revelador de informaciones y detonador de emociones” como los califica Boris Kossoy⁸. Farrand fue en nuestros países, introductor del conocimiento de la fotografía a través de textos escritos con la luz de los páramos andinos.

Jacques Derrida afirmaba que *Todo grafema es por esencia testamentario*⁹. Por tanto, en el caso de Farrand, también son testamento, en el doble sentido de memoria y herencia.

Herencia en cuanto fuimos legatarios de su arte.

Memoria en tanto se inserta en visiones del tiempo: siglo XIX, décadas de 1860 y 1870; y en el *hoy día*, en esta exposición, en estos instantes de aproximación a las *Vistas* de Farrand en un nuevo tiempo: inicios del siglo XXI. Fábula ilustrada que nos atrae por empatía y que hoy podemos recorrerla gracias al esfuerzo por rescatar la imagen fotográfica del Ecuador en el siglo XIX emprendido en el marco del Inventario del Patrimonio Cultural Ecuatoriano, 2008¹⁰. Muchas de éstas son *paisajes no verificables, sólo verificables en una antropología del tiempo, que no tiene fecha, y de un espacio inmaterial*. Huellas -negativos en colodión húmedo- impresas en los tempranos materiales usados en el siglo XIX.

EL PAISAJE, PRÓXIMO Y LEJANO

Si hemos afirmado que la aproximación de Farrand al paisaje es emoción, estaríamos frente a esa doble dimensión: la sensación de distancia, de lejanía irreplicable de la que nos habla Walter Benjamín¹¹; y de cercanía gracias a la emoción que nos abre las puertas para penetrar en él. Y Farrand lo intentó dos veces, en sus asaltos al Rucu Pichincha, tal como nos cuenta un cónsul norteamericano contemporáneo suyo, Freidrich Hassaurek:

(...) En 1862, un artista norteamericano, llamado Camillas Farrand salió de Quito con el propósito de descender al cráter y tomar fotografías de él. (...) Había permanecido en el cráter por más de una semana, pasando algunas noches en su mismo fondo y otras en las repisas del borde. El clima había estado muy nublado; nieblas y neblinas le habían rodeado casi continuamente frustrando el objeto de su expedición. Sin embargo, Farrand esperó perseverantemente a que el clima mejorara en medio de los horrores de la naturaleza y casi en las fauces de un volcán durmiente. En las mañanas la tienda en que había pasado la noche estaba por lo general cubierta con nieve y a veces a tal punto que los indios que estaban con él tenían que barrer la nieve de la puerta antes de abrirla. Sin embargo, el clima echó a perder sus planes; sólo había logrado tomar unas cuantas fotos parciales de las pendientes internas y estaba camino a casa cuando lo encontré casi mil quinientos pies abajo de la cima de la montaña. (...). El me propuso inmediatamente regresar conmigo (...).

(...) Doscientos pies abajo del cráter, comienza la piedra pómez que cubre el suelo. Estas piedras son tan ligeras que ceden a nuestro paso y nos hacen caer y tambalear (...) el gran enrarecimiento del aire (...) Espesas nube y bancos de niebla se cernían sobre el cráter y dentro de él (...) en el borde se erguía una pared de nieve de unos cuatro pies de alto y de un grosor similar (...) en el borde del cráter percibí el olor del sulfuro de los vapores (...) éstos en ocasiones eran asfixiantes (...)¹²

⁸ Boris Kossoy, *Fotografía e Historia*, Editora Ática, S.A. Sao Paulo, 1989. Pág. 16

⁹ grafema = unidad mínima e indivisible de la escritura de una lengua (DRAE, 2008). Citado en Cees Nooteboom. "Hotel Nómada". Ediciones Siruela. España. Página 32.

¹⁰ Decreto N° 816, de 21 de Diciembre de 2007. Estado de emergencia del Patrimonio Cultural del Ecuador.

¹¹ Citado en ANTE EL TIEMPO, de Georges Didi-Huberman. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., 2006. Argentina. Pág. 358

¹² Freidrich Hassaurek. *Cuatro Años entre los ecuatorianos*. Colección Tierra Incógnita. Ediciones Abya Yala. 1997. Quito. Ecuador. Pág. 123, 124.

¹³ Views within the Crater of Pichincha. Looking down from the head of a Ravine, feet below the and 1410 feet above the bottom, the entire depth being 2460 feet. 1248; Looking down the Valley from out the Crater of Pichincha. 1249; View within the Crater of Pichincha, looking down from the side of the Great eastern wall. 1250; Looking up from out the Valley about half way down into the Crater of Pichincha. 1251. "Views in 'El Ecuador' (The Equator)."

Las cuatro *Vistas del cráter del Pichincha*¹³ que conocemos, realizadas por Camillus Farrand, *no nos remite a una fecha, ni a un pasado, nos remite a un nombre donde "Ya estamos": la memoria.* En tanto la niebla, el calor, las altas temperaturas, la nieve, se nos presentan como en movimiento perpetuo. Estas imágenes de la memoria, por igual nos acercan a otro tiempo: la erupción y los caudales de ceniza del volcán en nuestro *Ahora*. Son metáforas de la memoria en perpetuo movimiento, como lo es el volcán. Y más allá, el futuro, en cuanto nos remite a las erupciones volcánicas que vendrán.

De ese modo, las *Vistas* de Farrand, vintages impresas en papel albúmina, se tornan en *concepto operatorio*, más allá de la iconografía misma. Son un cimiento del tiempo de nuestra memoria -las erupciones volcánicas- y productoras de pensamiento. Modelos de un devenir que lejos de constituir un progreso histórico -lineal- son rostros de una dialéctica constante, conformada por irrupciones y silencios, arrebatos y caídas, fuegos y cenizas en nuestra memoria. Son las erupciones, fenómenos en movimiento, constantes silbos del aire y la niebla al interior del cráter. Hechos psíquicos -pensados- y materiales. Un *Pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al de memoria*¹⁴ como suceso en movimiento. Las rocas, la nieve son vestigios materiales y memoria de las cosas del *Ahora*. Y al mirar estas vistas, y convivir con nuestro presente, las imágenes parecen insertarnos en la composición o hechura del tiempo.

El propio Camillus Farrand al exponer la Vista del volcán Tungurahua¹⁵ en 1874 en Cuenca, durante su presentación de una primera vista optorámicas, presentará este "tiempo" continuo:

(...) En esta vista tenemos uno de los caprichos de la naturaleza, el efecto de un volcán enfurecido, un montón de piedras, derretidas por la intensidad del fuego i arrojadas en caprichosos picachos, murallas, quiebras, colinas moles, abismos, sepulcros, castillos, cavernas, tumbas i mil formas mas reales o fantásticas i, bajo, de todo esto, sepultada una hacienda con mucho seres racionales. Allí, a la distancia vemos el volcán, levantando en plateada cúspide, más de 17.000 pies sobre la superficie del mar.

Ante la presentación de una segunda fotografía, continúa Farrand:

(...) En la margen de esta caverna, a solo una vara de un abismo perpendicular, en la misma base, por donde, en tiempos antiguos, el volcán derramó ríos de fuego, donde hoy día la superficie del suelo tiene 40 grados de calor, dormimos la noche del 5 de Marzo pasado (1873).

Pero, si aquel espectáculo palpitante, lleno de visiones y fantasmas, es admirable contemplado en la plenitud del día, aun es, quizás, más hermoso, al través de las sombras de la noche:

Suspendidos teníamos, entre el cielo i la tierra a nuestros pies, turbio, ciego, sordo i pavoroso, un negro caos de piedras, de rocas, de azufre, de nieve, de hielo i de vapores; arriba el firmamento vestía un manto azul, sombrío. (...).¹⁶

Visión lejana y cercana, emoción viva frente a un paisaje en movimiento perpetuo que le lleva a Farrand a exclamar:

(...) Para ver a Dios de cerca, es necesario subir, subir, subir, subir mas i mas alto.

Finalmente, estas metáforas ilustradas de un paisaje sobrecogedor, nos hacen acceder a una materialidad del tiempo y del espacio que perduran en estos vestigios fotográficos, en estos despojos de las albúminas del siglo XIX. El Tungurahua de *Ahora*, es el de ayer, el que en 1873 encontró Farrand. La

¹⁴ Georges Didi-Huberman. Idem. Op. Cita. Pág. 137

¹⁵ Ubicado en la Cordillera Real de Los Andes a 33 km. Al sureste de la ciudad de Baños. Samaniego Eguiguren, Escuela Politécnica Nacional (Quito, Ecuador). Corporación Editora Nacional, 2003. Quito, Ecuador.

¹⁶ Sesión Solemne del " Liceo de la Juventud" Idem. Op. Cita. Pág. 18, 19

¹⁷ En la base de datos de Taller Visual se encuentra una fotografía tomada desde la base de Pondo y que muestra la parte más alta de la quebrada Palma Urco (Juivi), al nor-este del cráter.

erupción que se repite en 1914¹⁷, los conos de ceniza, ríos de fuego, caos de piedras, de rocas, de azufre, son sensaciones del ayer en la región del Tungurahua, y del ahora, desde 1999.

El devenir histórico por igual podemos percibir en las *Vistas de la cascada de Cusúa* realizadas por Farrand en su recorrido por la región andina ecuatoriana. En éstas el tiempo se vuelve cascadas, torbellinos de agua, *un espesor temporal y cultural de imágenes "montadas" unas en otras* de agua, aire, y vegetación.

Las vistas de agua, o él placer que sentimos al mirarlas, se nutre hoy día del trabajo constructivo del pensamiento respecto al valor del agua, y del *sombrío desafío lanzado a nuestro Ahora*. Al aproximarnos a ellas no sólo en su especificidad histórica – El Ecuador de 1862- o estilística –el paisajismo, la técnica, albúminas tempranas del desarrollo de la fotografía en Ecuador- brota en nuestro pensamiento una angustia por la cercanía del desierto, un deseo por el agua.

Esta experiencia visual en la Vista de la cascada de Cusúa¹⁸, se vuelve en nosotras un *conflicto de formas contra formas, de espacios y de figuraciones siempre reconfiguradas*.

La cascada se abre, *hiere y revela* un caudal de agua majestuosa, al tiempo que presagia evidencias de caudales de agua en el *Ahora* desaparecidos. Nuevamente estamos frente al espectro del tiempo, el espesor o evanescencia del agua/tiempo. La cascada de Cusúa en su exuberante caudal complejiza el tiempo del *Ahora*. Y nos vuelve a una *urgencia absolutamente intacta*.

Lejos estaba Camillus Farrand de imaginar el choque que estas *vistas* del puente en Cusúa¹⁹ *de volúmenes colmados y de masa compacta*, ocasionarían al espectador contemporáneo; pues el Otrora - 1862 – puede ser hoy interpretado y leído como una caída. La memoria de un caudal hoy escaso. La *vista* de 1862 crea la imagen actual de un caudal que entebrenea. Es decir hemos abierto estas imágenes a nuestra temporalidad. La abrimos en la medida en que la obra de Camillus Farrand, permanece trascendente, sin límites.

FINALMENTE, LA CIUDAD DE LOS OTROS

Podemos imaginarnos a Camillus Farrand recobrándose en Quito de sus viajes por el interior del país. Allí, su fotografía va a despertar en nosotros la presencia del Quito de entonces y su cambiante devenir. No es fortuito, que Carlos Pallares, director del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, haya deseado y sugerido que esta exposición nos condujera imaginariamente al *Ahora* de la ciudad. En la imagen de Farrand sobre El Panecillo, vislumbramos un Quito de otro tiempo, que nos conduce necesariamente a lo que es ahora la ciudad. Los vestigios del Panecillo como *forma en el tiempo*. Forma que pese a su densidad actual, cuando la ciudad ha desbordado sus canteros, permanece y atraviesa el siglo XIX y XX para arribar a el *Ahora, el horizonte del tiempo, la memoria*. Con su estrafalaria escultura religiosa en la cumbre hay un algo de origen en El Panecillo y ahora un algo de decadencia. *La imagen impone su propia evidencia, no asume la nostalgia del Antes, ni convoca a la nostalgia: tratándose de frágiles soportes de albúmina, la imagen tiene efectos de fundamento*.

Y en la entraña de la ciudad: los Aguateros. Su visión nos compromete humanamente, y re-problematiza la cuestión de la representación del Otro, del indígena en nuestra memoria visual. Pone en movimiento el *Antes* –la necesidad del servicio de agua portado y distribuido por hombres indígenas- y el *Ahora*, la exclusión de estos trabajadores urbanos de nuestra memoria... Una ciudad vacía de Aguateros en la fuente de San Francisco en Quito.

¹⁸ " Poco antes de la unión con el Patate forma el río Chambo la célebre cascada de Cusúa, de unas 25 varas de elevación, pero majestuosa por el caudal de agua que derrama". Geografía de la República del Ecuador. Autor Manuel Villavicencio. Publicado por Robert Craighead, 1858. Procedente de la Universidad de Michigan. Digitalizado el 23 Mar 2006. 505 páginas.

¹⁹ Bridge at Cusúa, looking southeast. "Views in 'El Ecuador' (The Equator.)" PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co. American and Foreign Stereoscopic Emporium, 591. Broadway, New York

La memoria se cristaliza y se pone en movimiento la diferencia entre lo “real” y la representación. La visión apunta a construir una reflexión nueva de la relación con el Otro, y de la relación nuestra con el espacio público.

Las estereoscópicas de Farrand poseen una fuerza que golpea el pensamiento; modifican los puntos de vista cotidianos. Nuevamente el *Antes* convoca al *Ahora*.

Lucía Chiriboga V.
Lourdes Rodríguez J.

Taller Visual
Corporación Centro de Investigaciones Fotográficas

Quito, enero de 2009

Camillus Farrand



Farrand, Camillus

Indios aguateros de Quito portando pandos tradicionales descargan agua.

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1240

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus

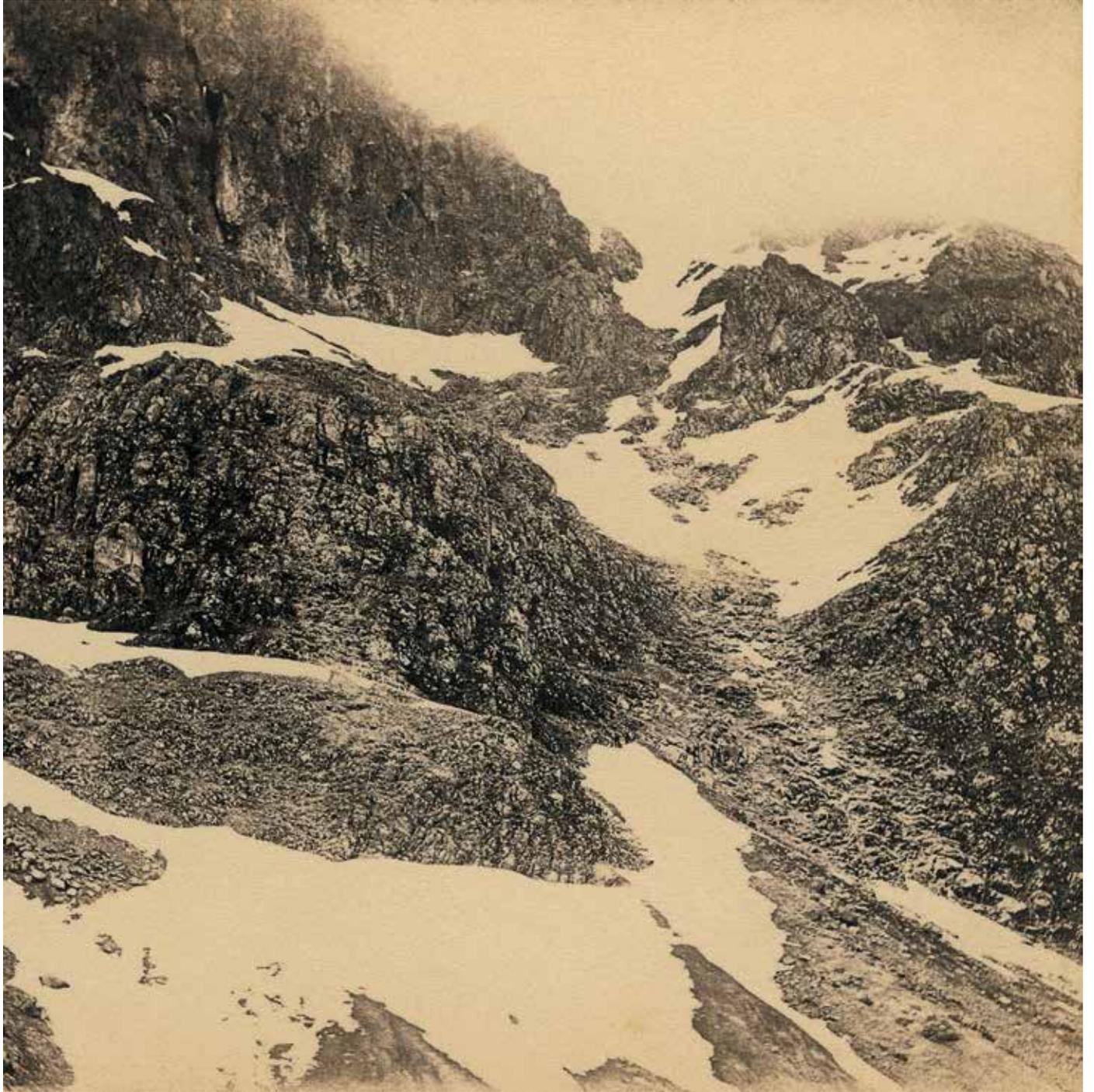
*Mirando el valle desde el interior del cráter
del Pichincha.*

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1251
Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus

Vista del interior del cráter del Pichincha, mirado desde el este de la "gran pared"

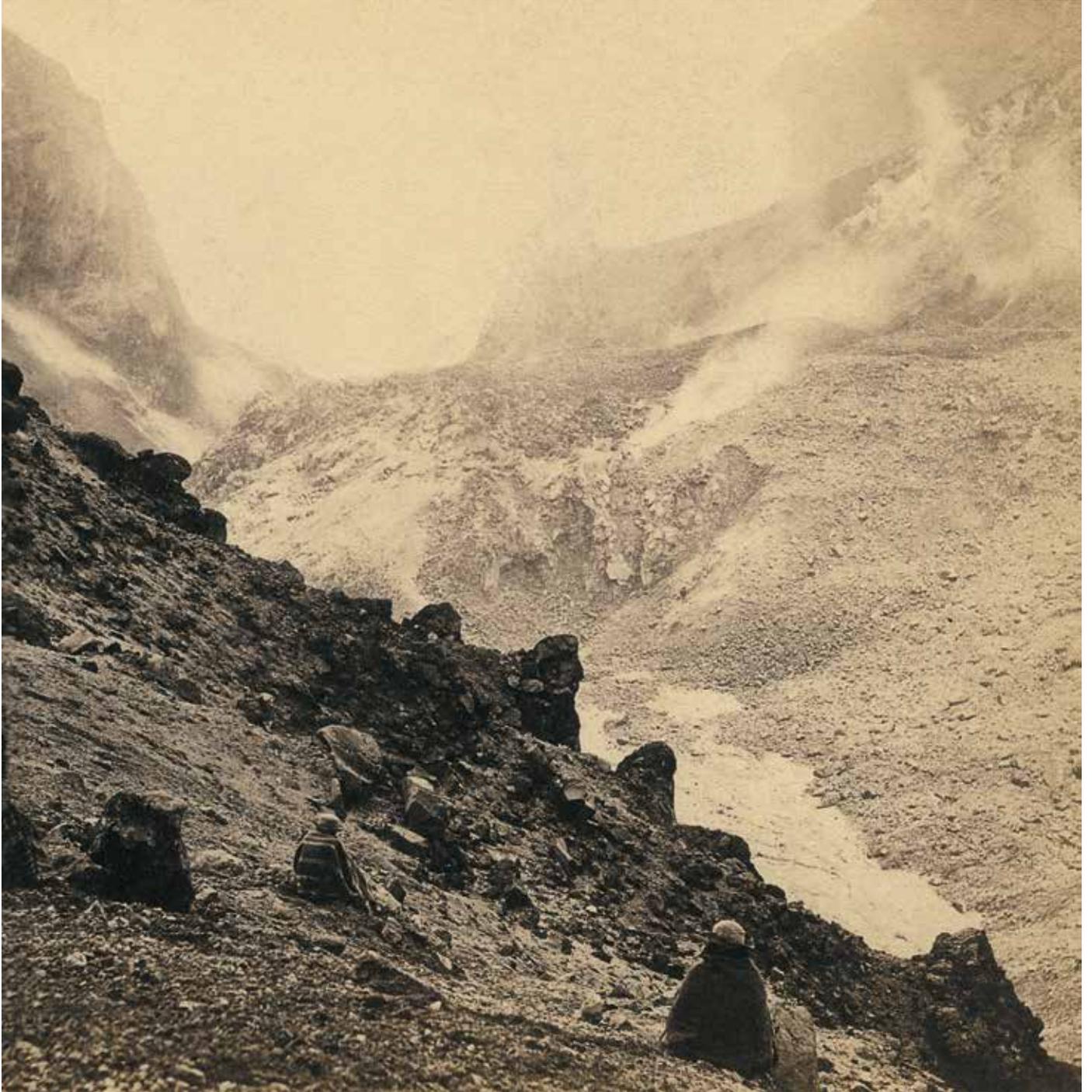
Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1250

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus

Vista del interior del cráter del Pichincha

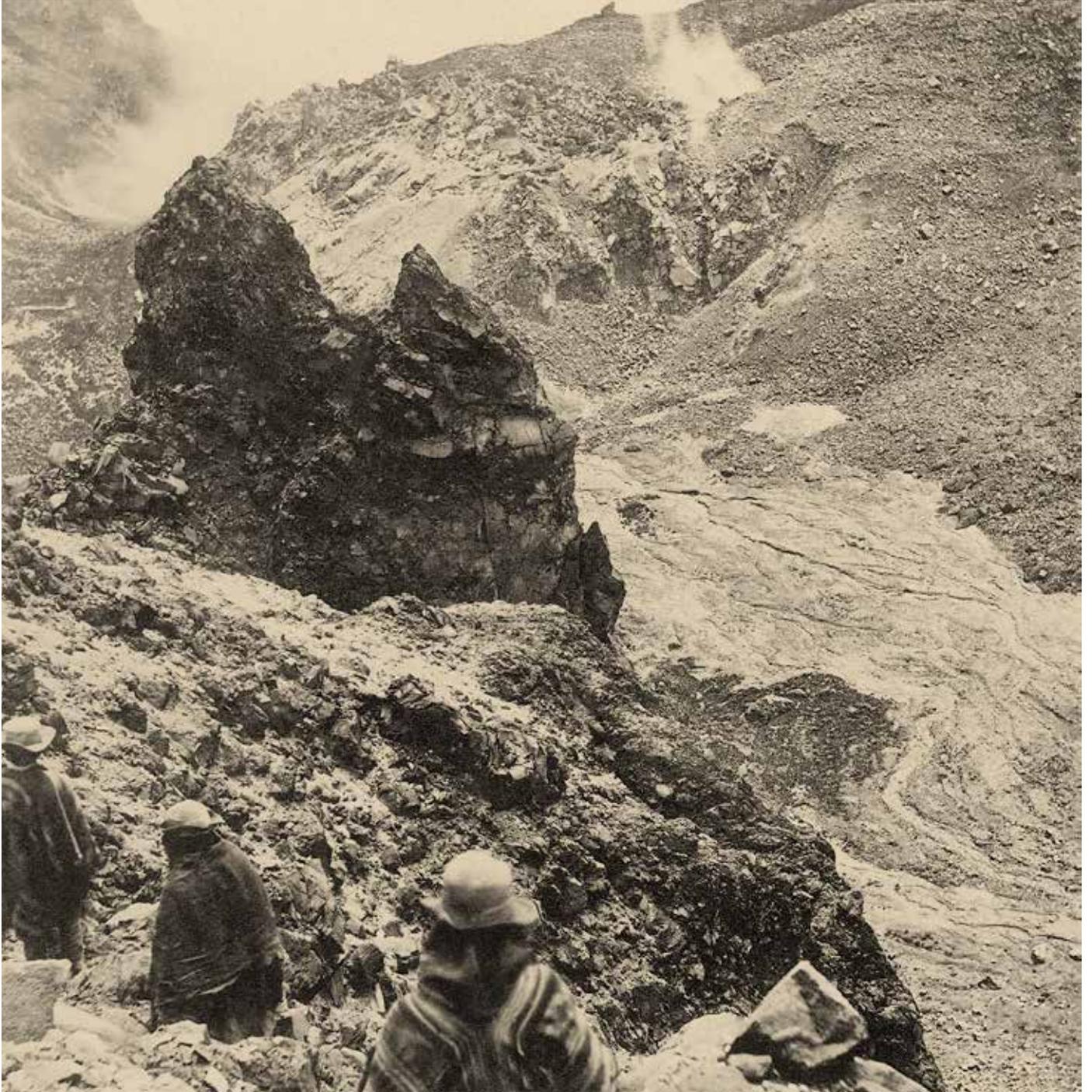
Series Título: Vistas en "El Ecuador". 1248

Ca. 1862

PUBLISHER: E.& H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus

*Mirando el Valle desde el borde del cráter
del Pichincha.*

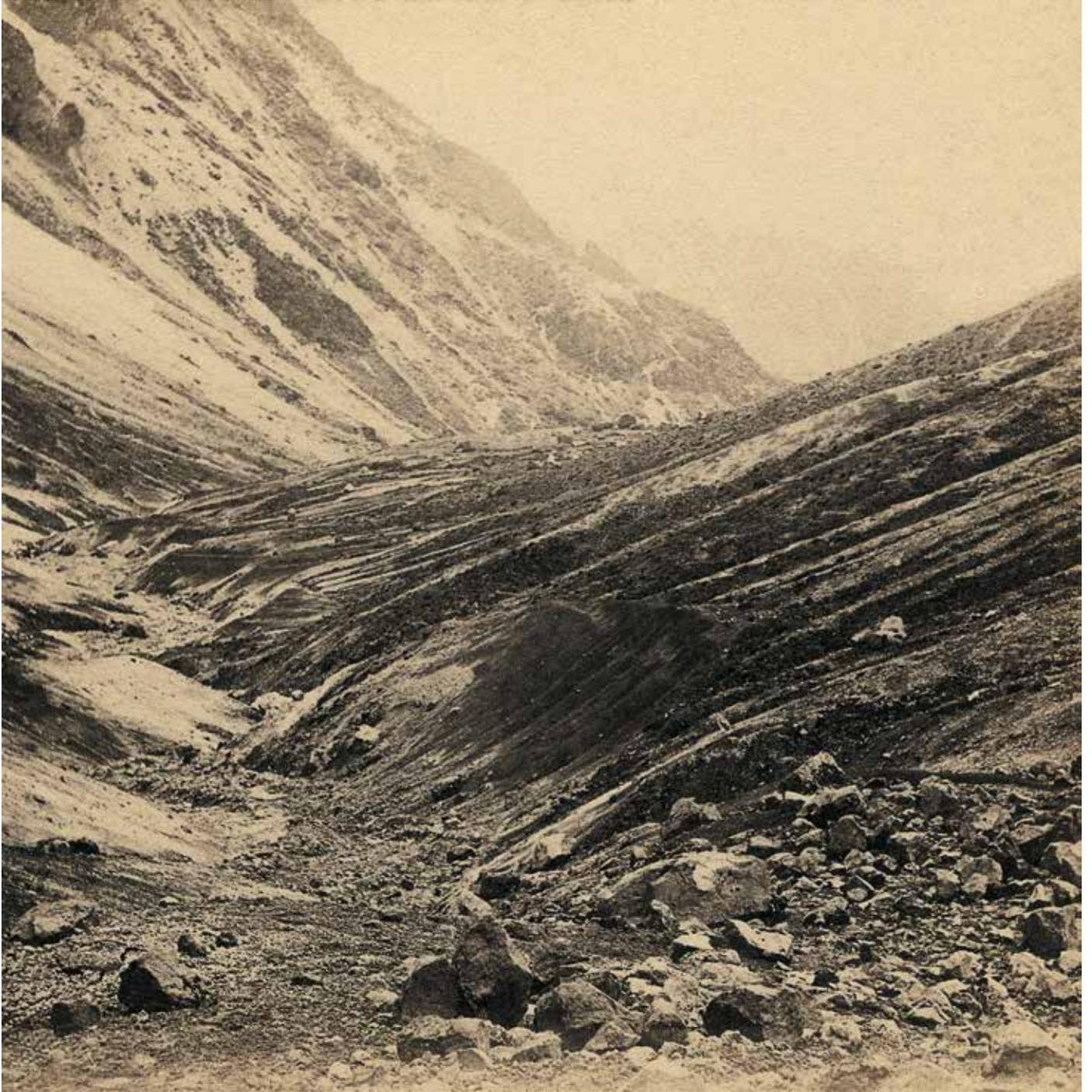
Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1249

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus

Vista de Quito, con El Panecillo al fondo.

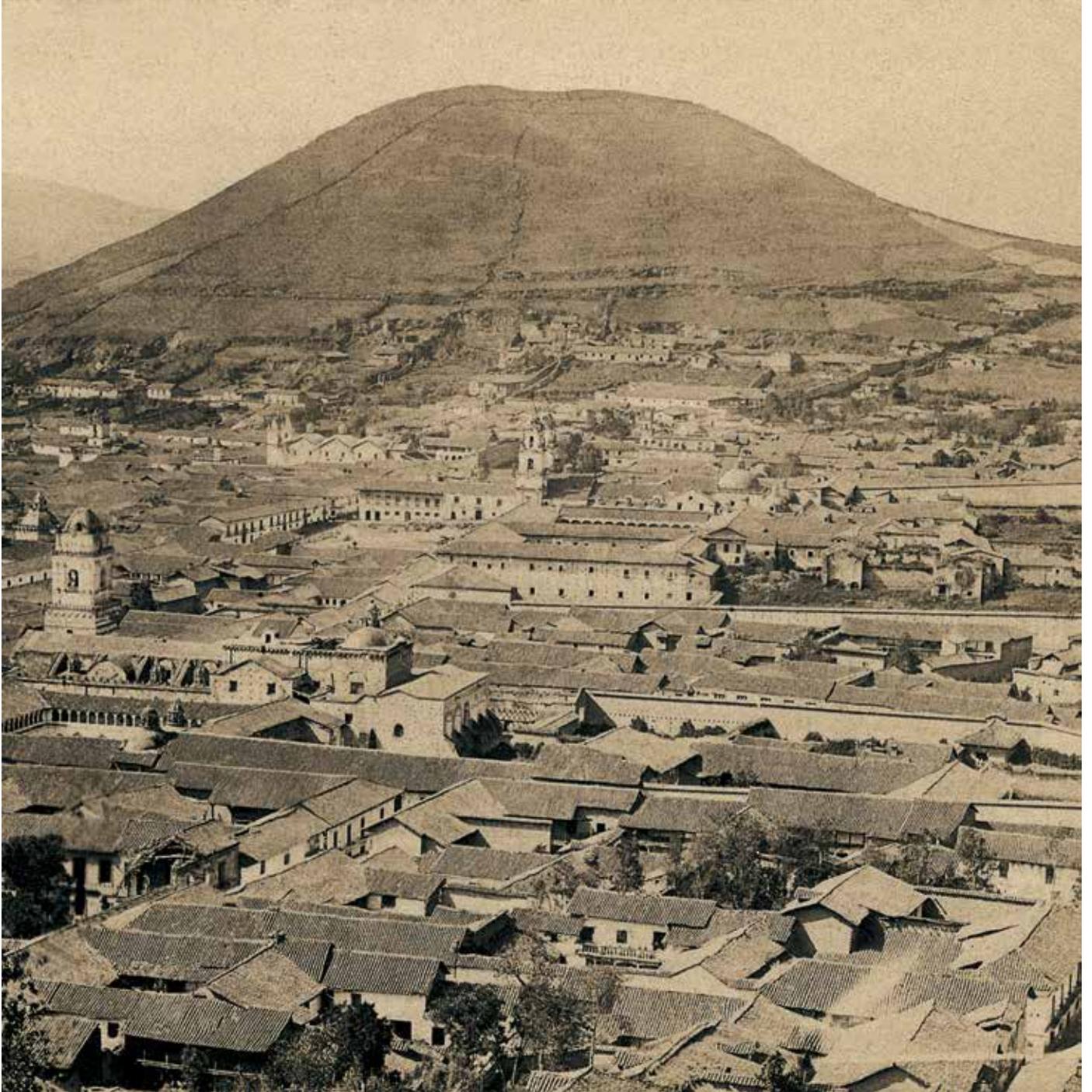
Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1222

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus

Vista de pájaro sobre Quito, mirando hacia el noreste desde El Panecillo.

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1221
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
*Vista de pájaro sobre Quito, la capital de la República.
Desde la cima del Panecillo, colina que se alza a 7000
piés de altura al sur de la ciudad.*

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1220
Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus

San Diego, Quito.

Con el Cementerio al fondo, mirado desde El Panecillo

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1237

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
Calle y Fuente en Quito, (Santa Bárbara)

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1235
Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus

Palacio de Gobierno, con el volcán Pichincha al fondo.

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1233

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
Plaza Grande, Quito. Lado noreste.

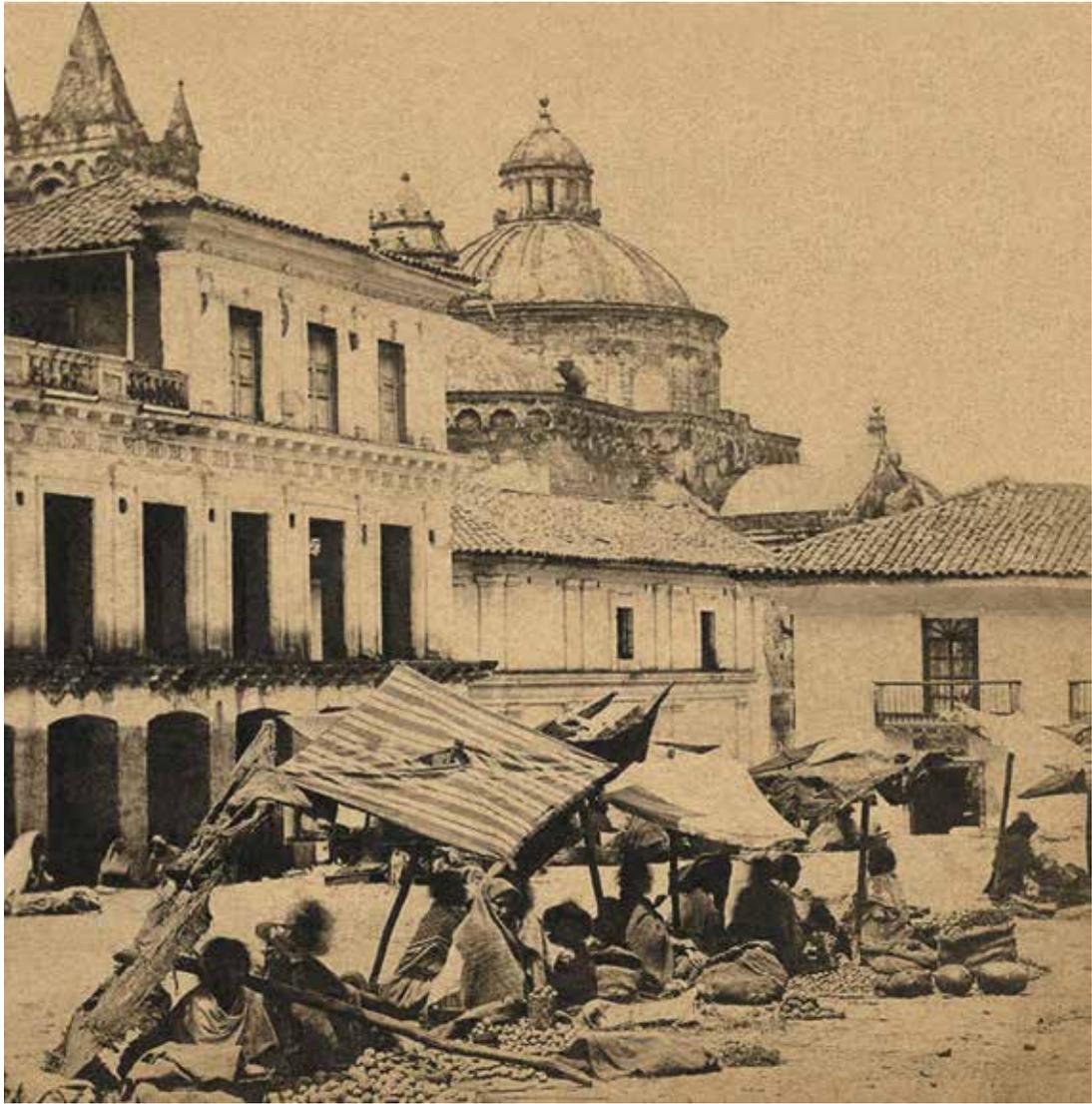
Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1232
Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
Aguateros en la fuente de San Francisco, Quito.

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1236
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
Vista de mercado en la Plaza de San Francisco,
Quito

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1227
Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus

Vista del patio conventual de San Francisco, Quito.

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1226

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



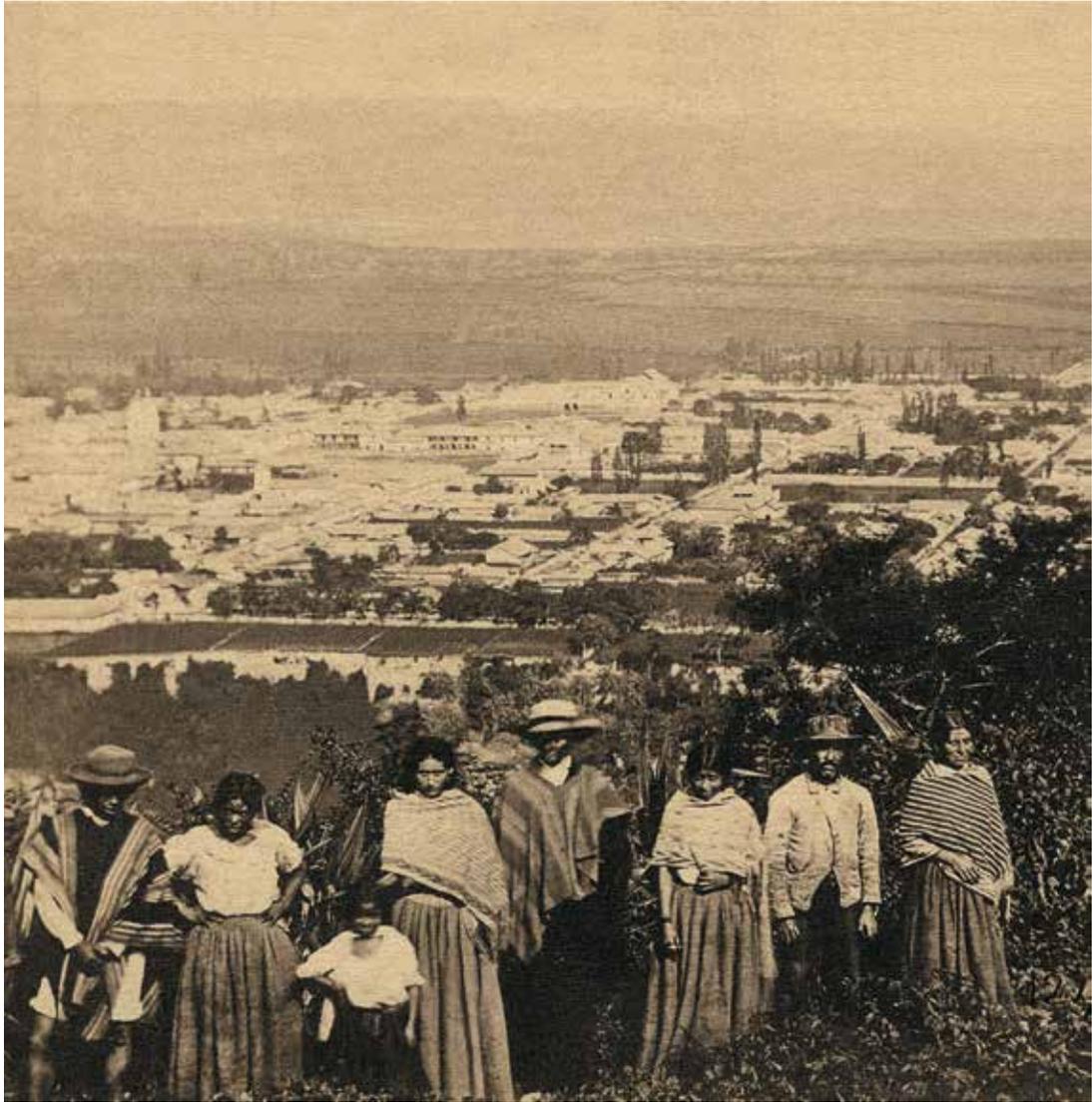
Farrand, Camillus
Aquateros de Quito

Series Título: Vistas en "El Ecuador". 1251
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
Cementerio en Cuenca.

Series Título : Vistas en "El Ecuador".
Ca. 1874
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
*Ibarra, la capital de Imbabura, provincia norteña
de Ecuador.*

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1242

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
Camino a Quito, a través de las llanuras de Ambato

Series Título: Vistas en "El Ecuador". 1216
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
Antiguo convento Jesuita.
Ahora la hacienda de LLoa, al pié del volcán Pichincha.

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1245
Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus

Calle en Riobamba, con el "Chimborazo, el Monarca de los Andes, al fondo".

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1197.

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus

Tarabita o puente de sogas sobre el río Pastaza, en Agoyán.

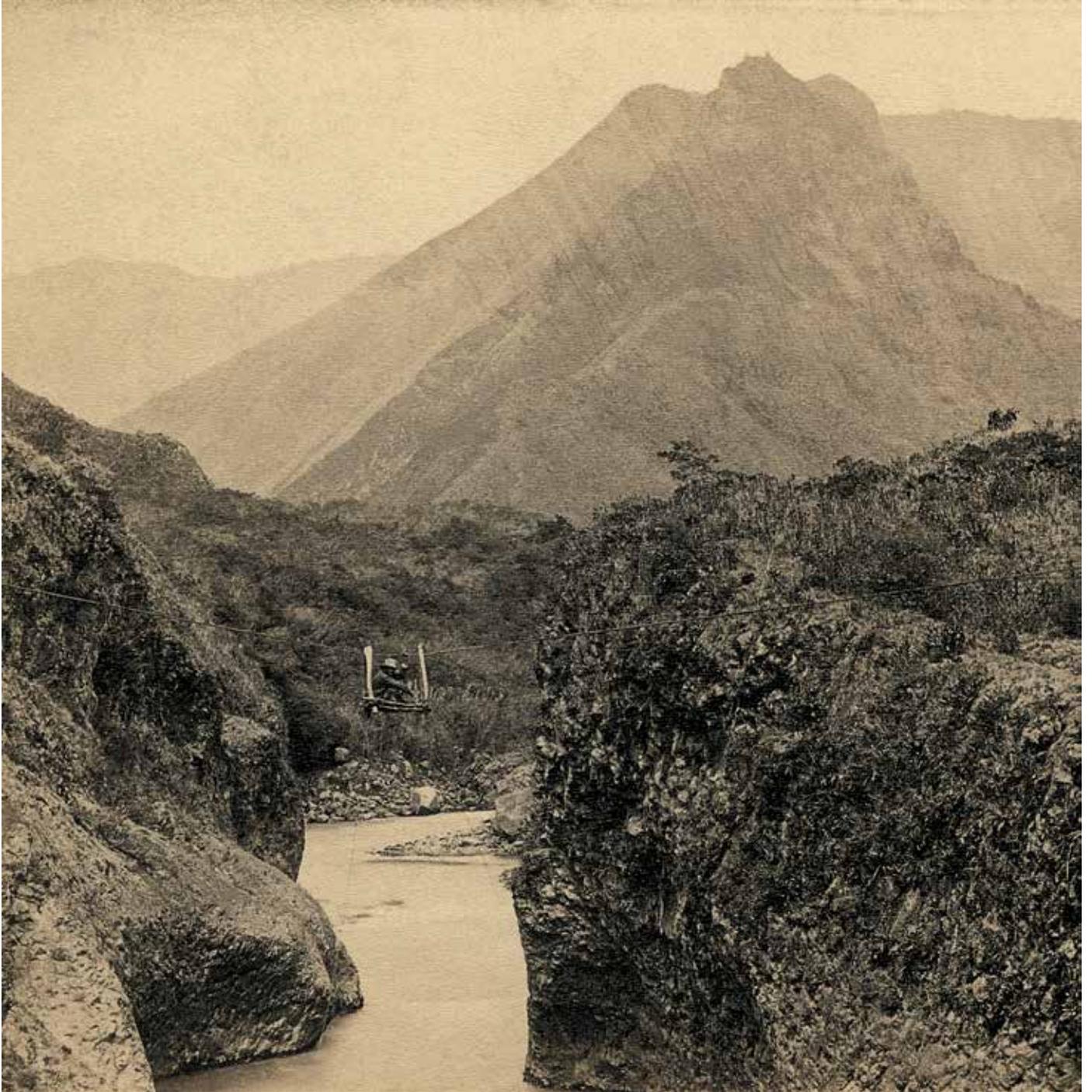
Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1207

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.

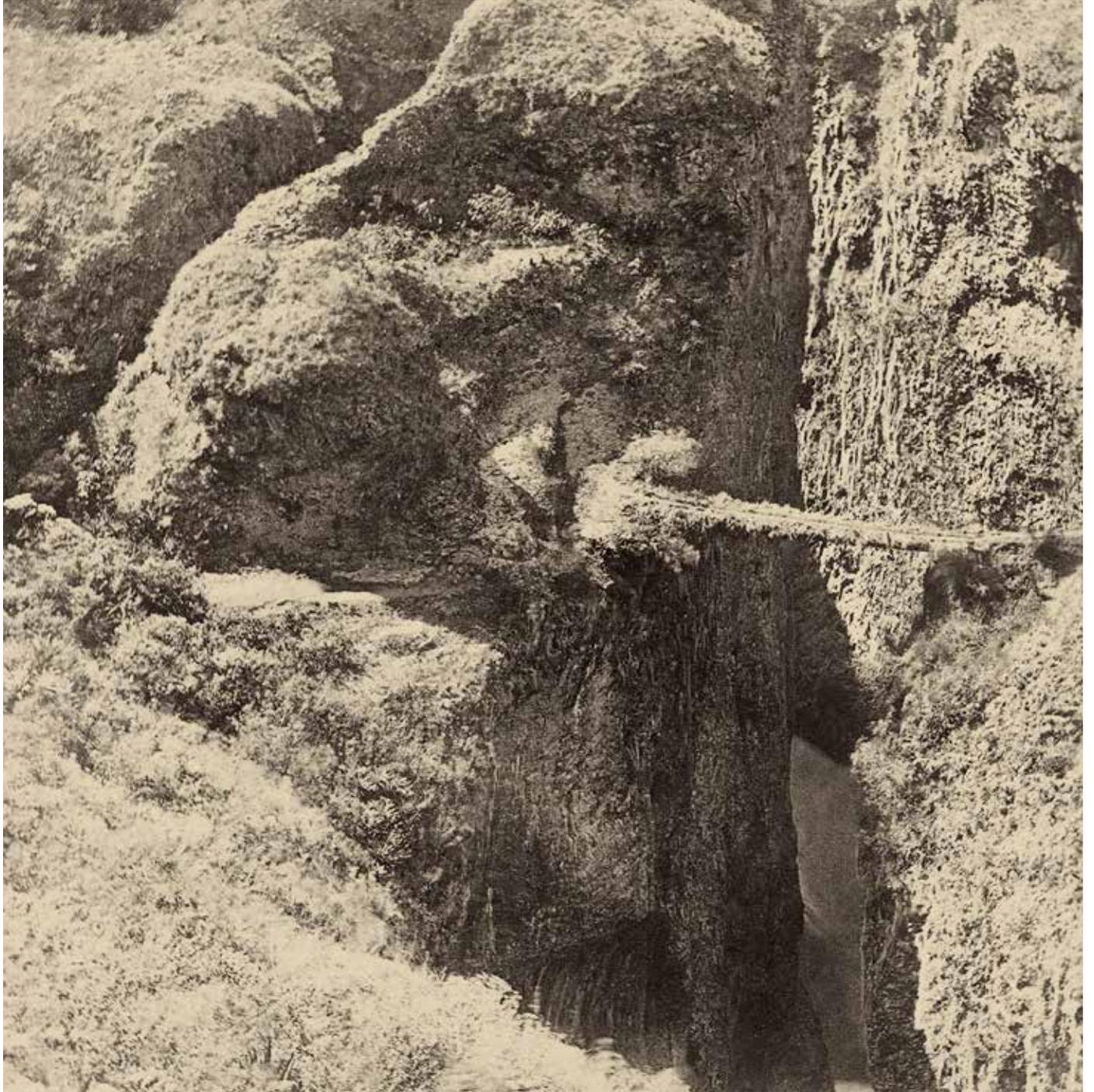




Farrand, Camillus

*Baños: Puente sobre el abismo
(cincuenta pies de ancho y cuatrocientos pies de profundidad).*

Series Título: Vistas en "El Ecuador". 1204
Ca. 1862
PUBLISHER: E.& H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus

Primitivo puente colgante sobre el río Chambo, en Penipe.

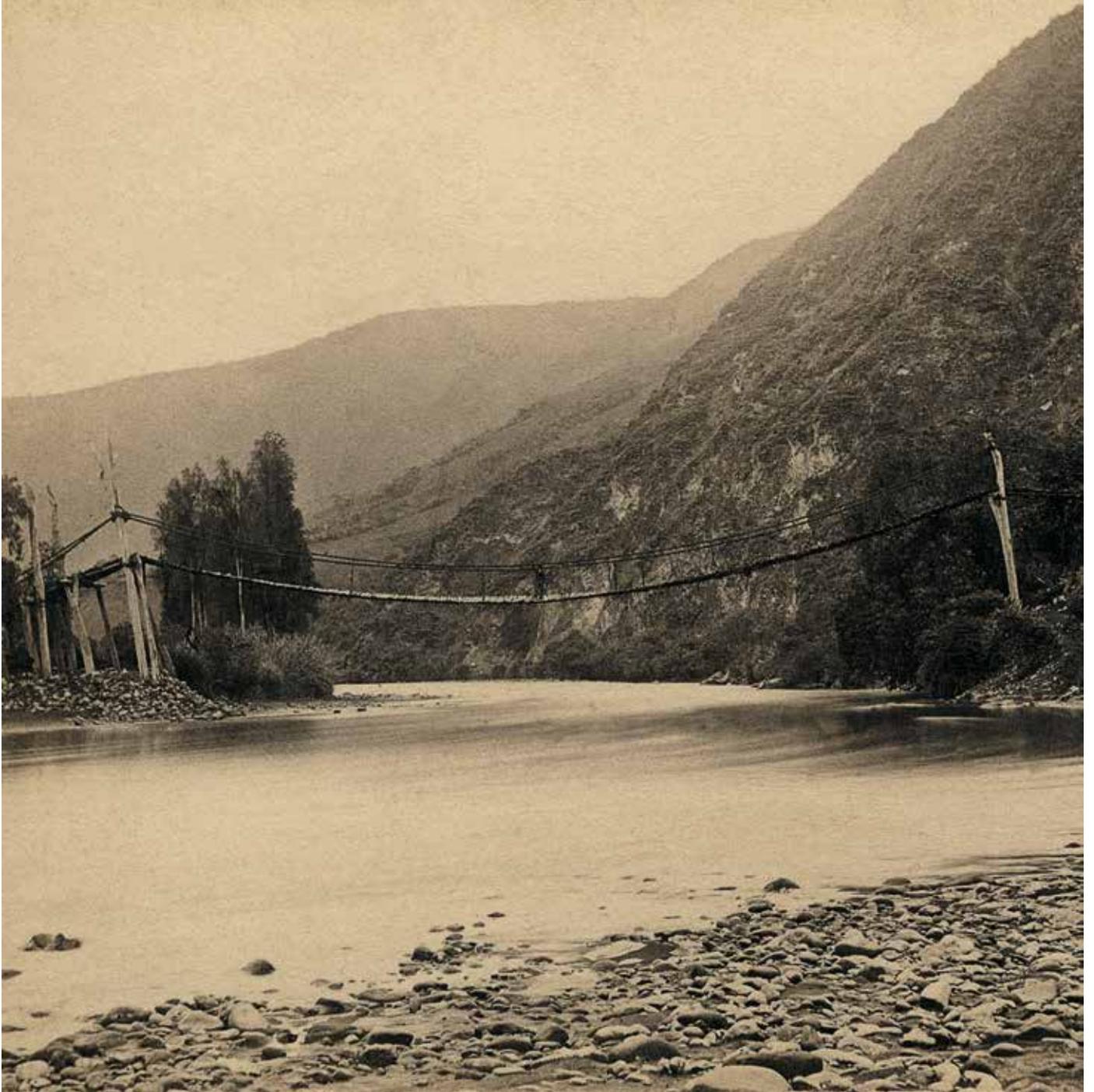
Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1198.

Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus

*Puente sobre el río Chambo en Cusua,
mirando hacia el sur.*

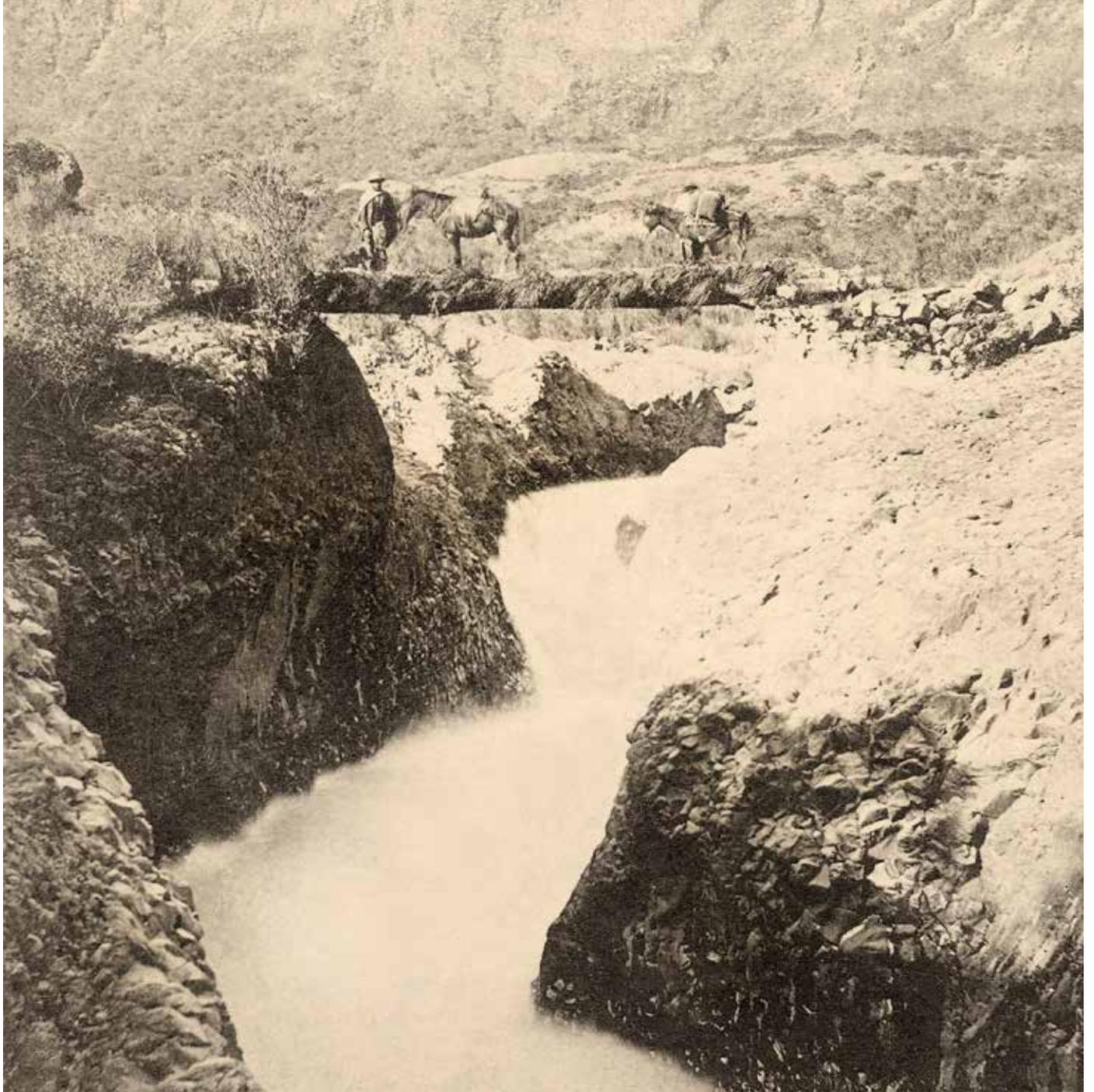
Series Título: Vistas en "El Ecuador". 1199

Ca. 1862

PUBLISHER: E.& H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus

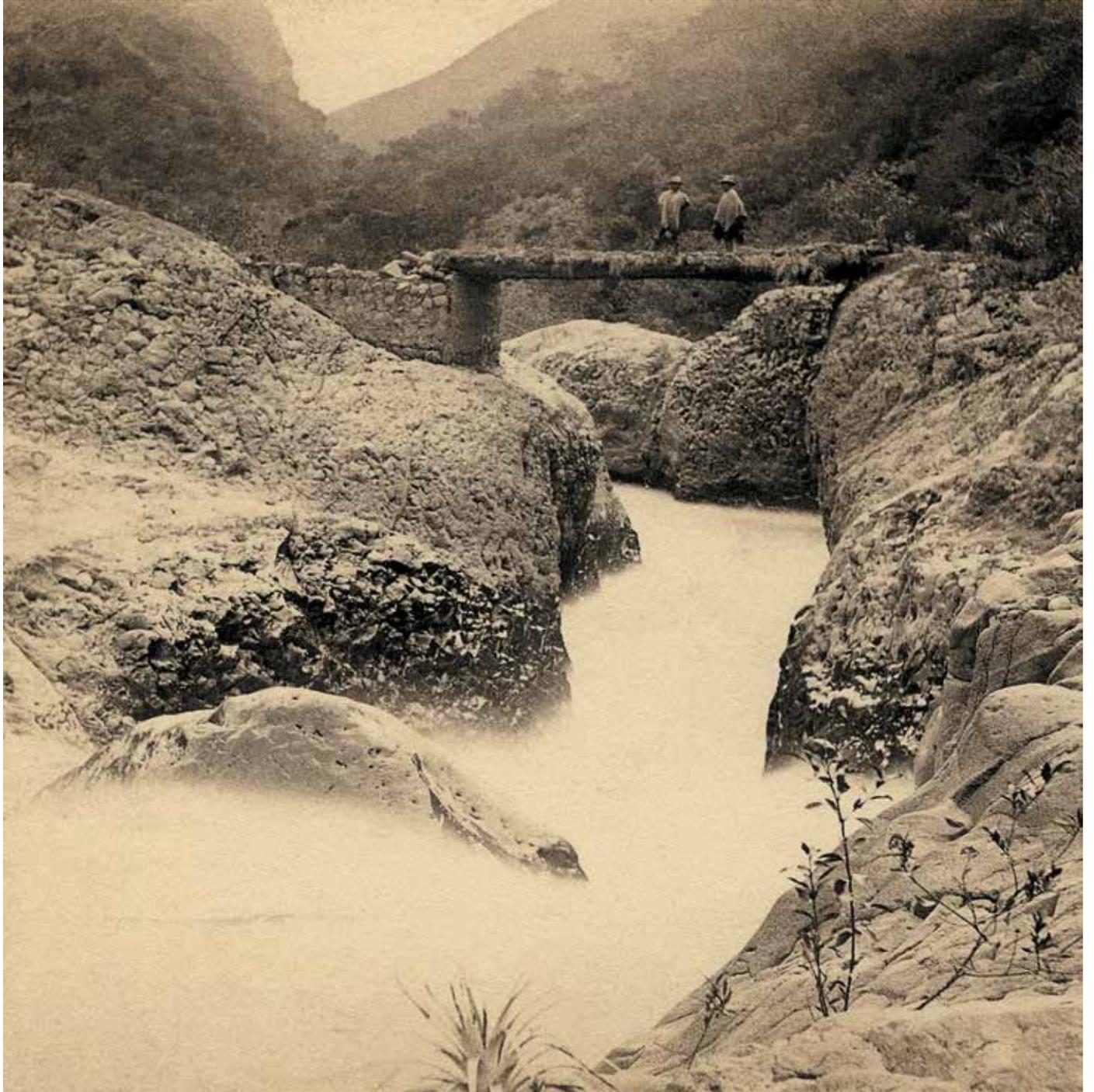
Puente en Cusúa, mirado desde el sudeste

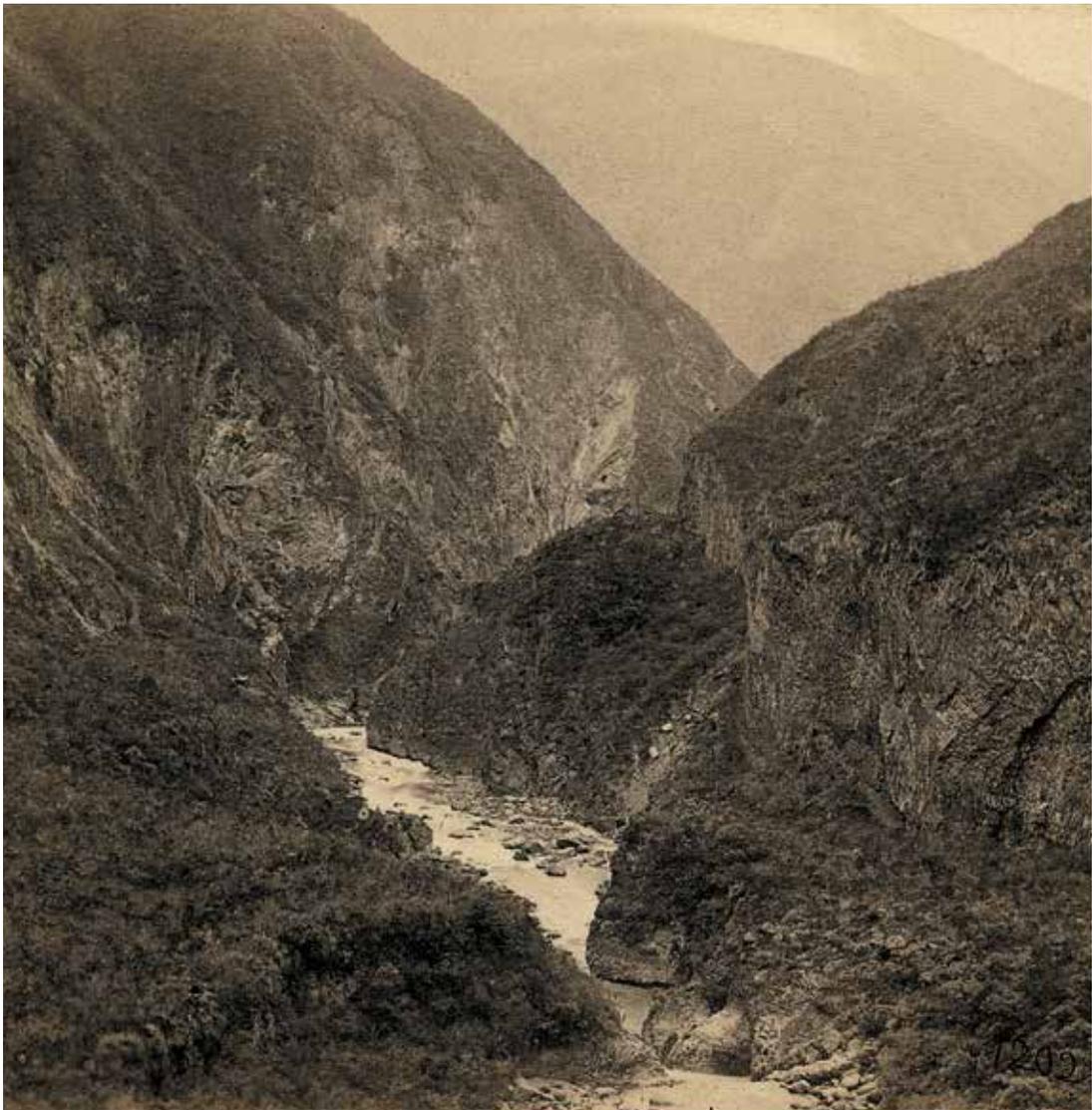
Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1200
Ca. 1862

PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.

Estereoscópica en albúmina.

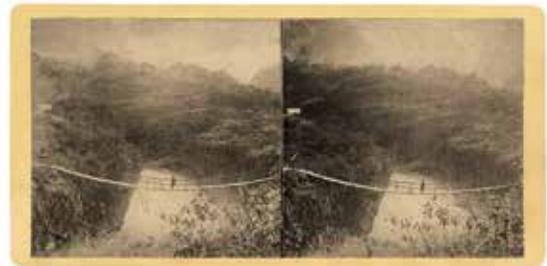
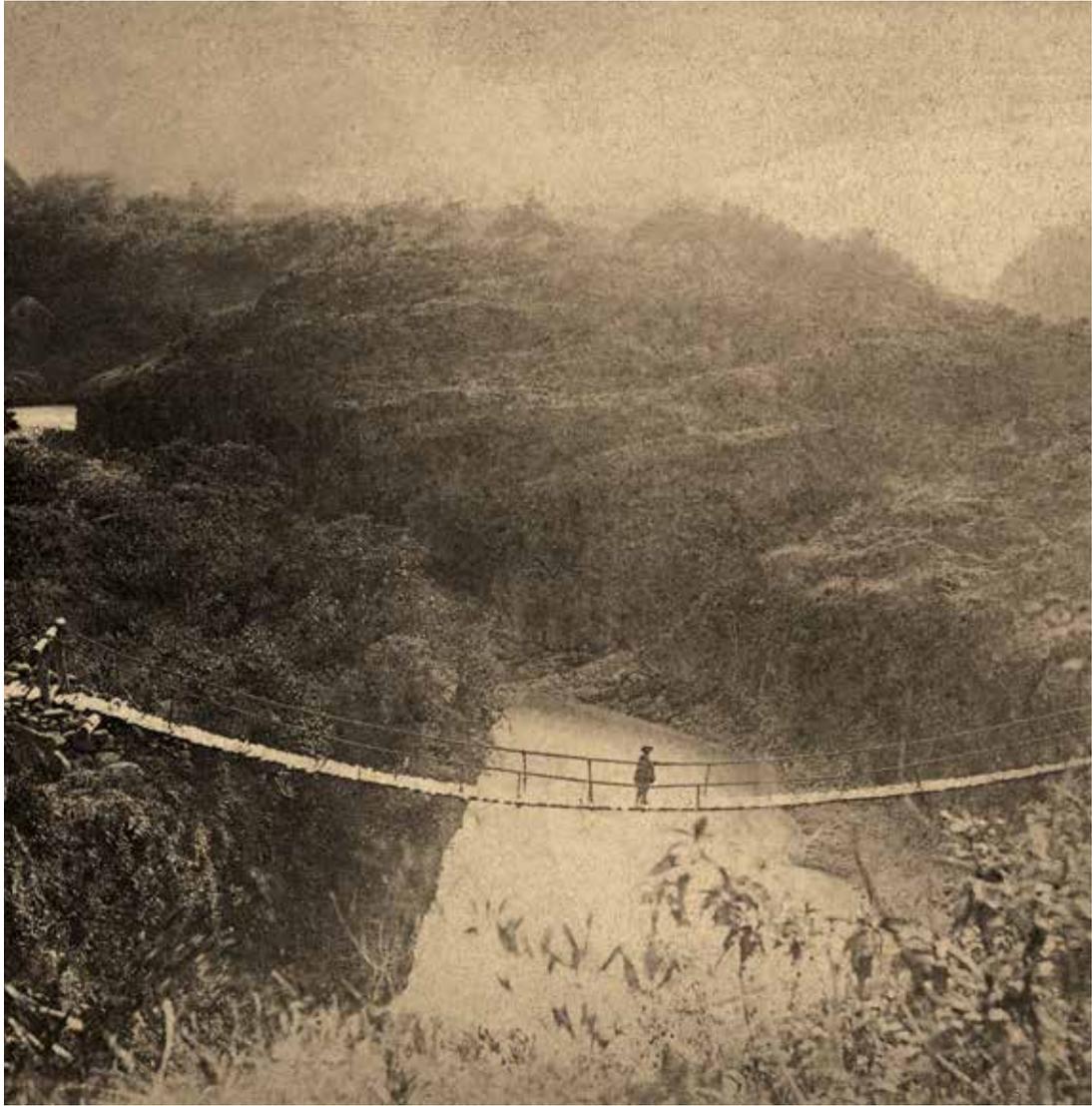
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus
Mirando el valle de Chambo, desde la cascada de Cusúa.

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1202
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



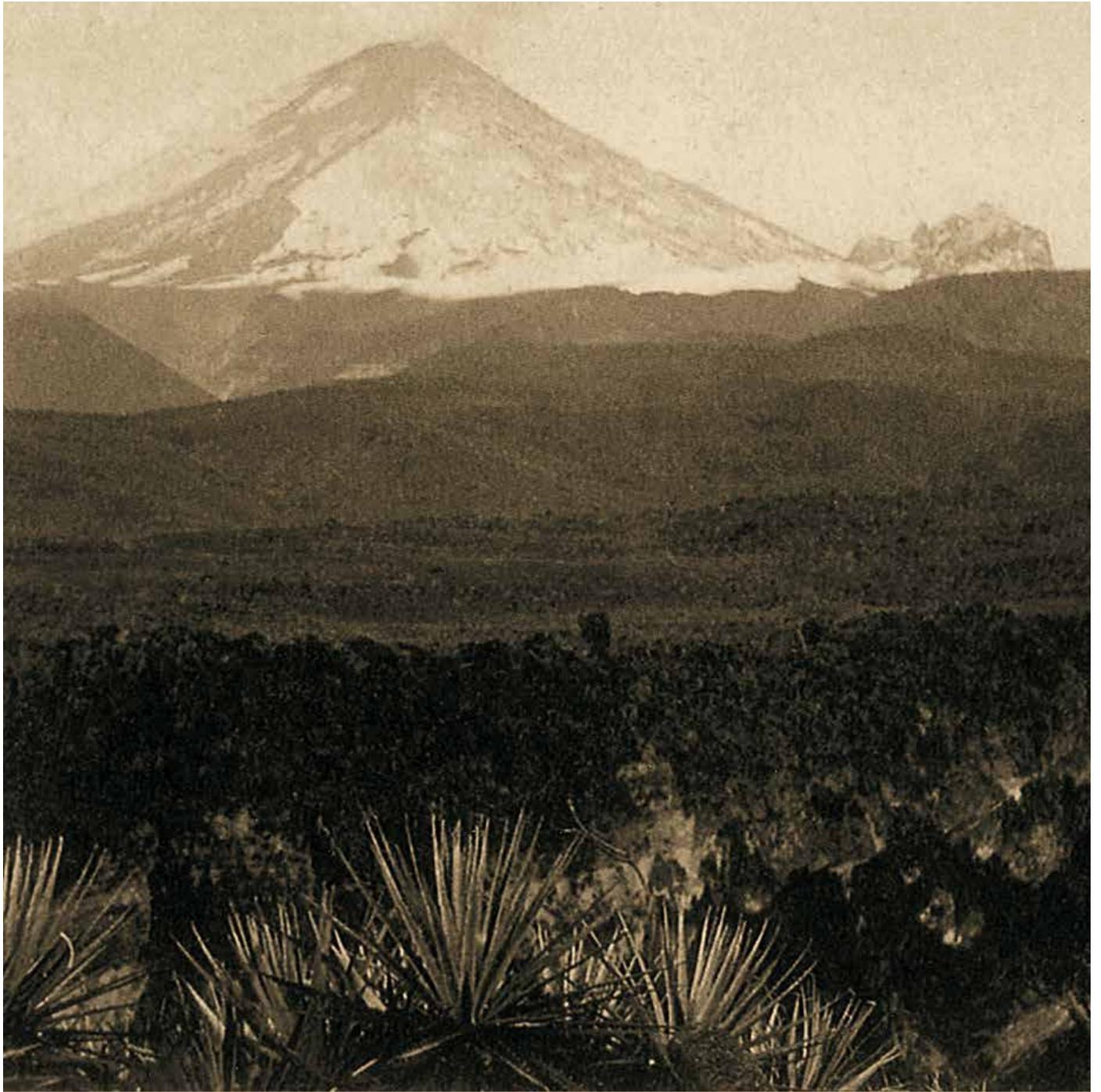
Farrand, Camillus
Vista al valle desde Agoyán.

Series Título: Vistas en "El Ecuador". 1209
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H. T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
Volcán Cotopaxi

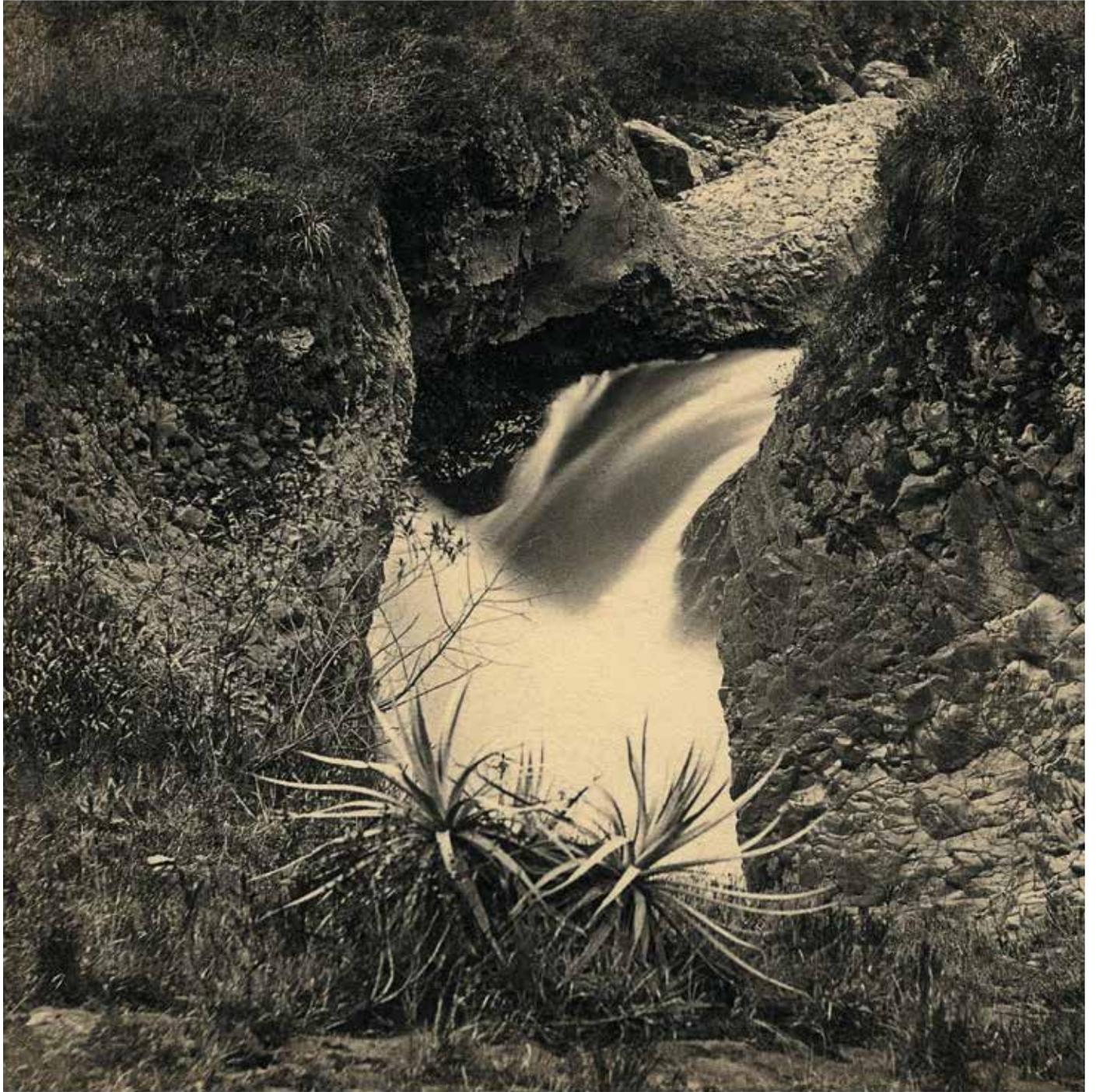
Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1217
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.

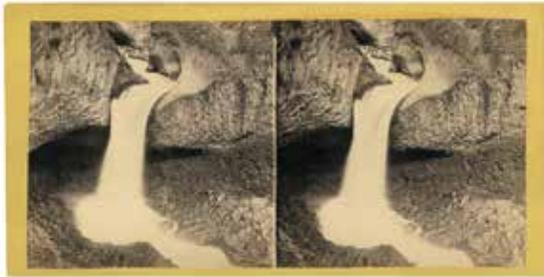




Farrand, Camillus
Cascada en Cusúa

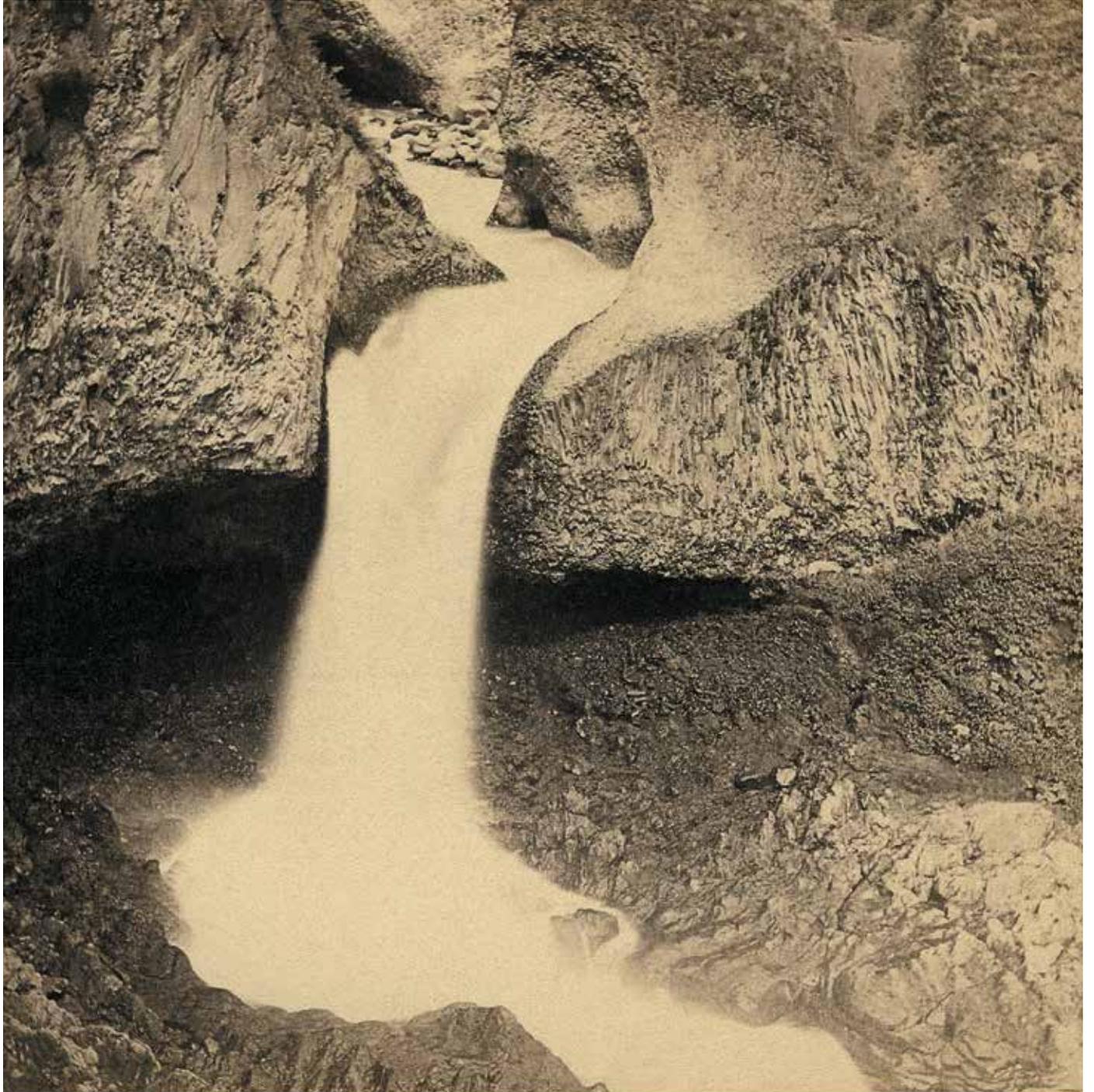
Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1201
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus
Cascada de Cusúa. N° 2.

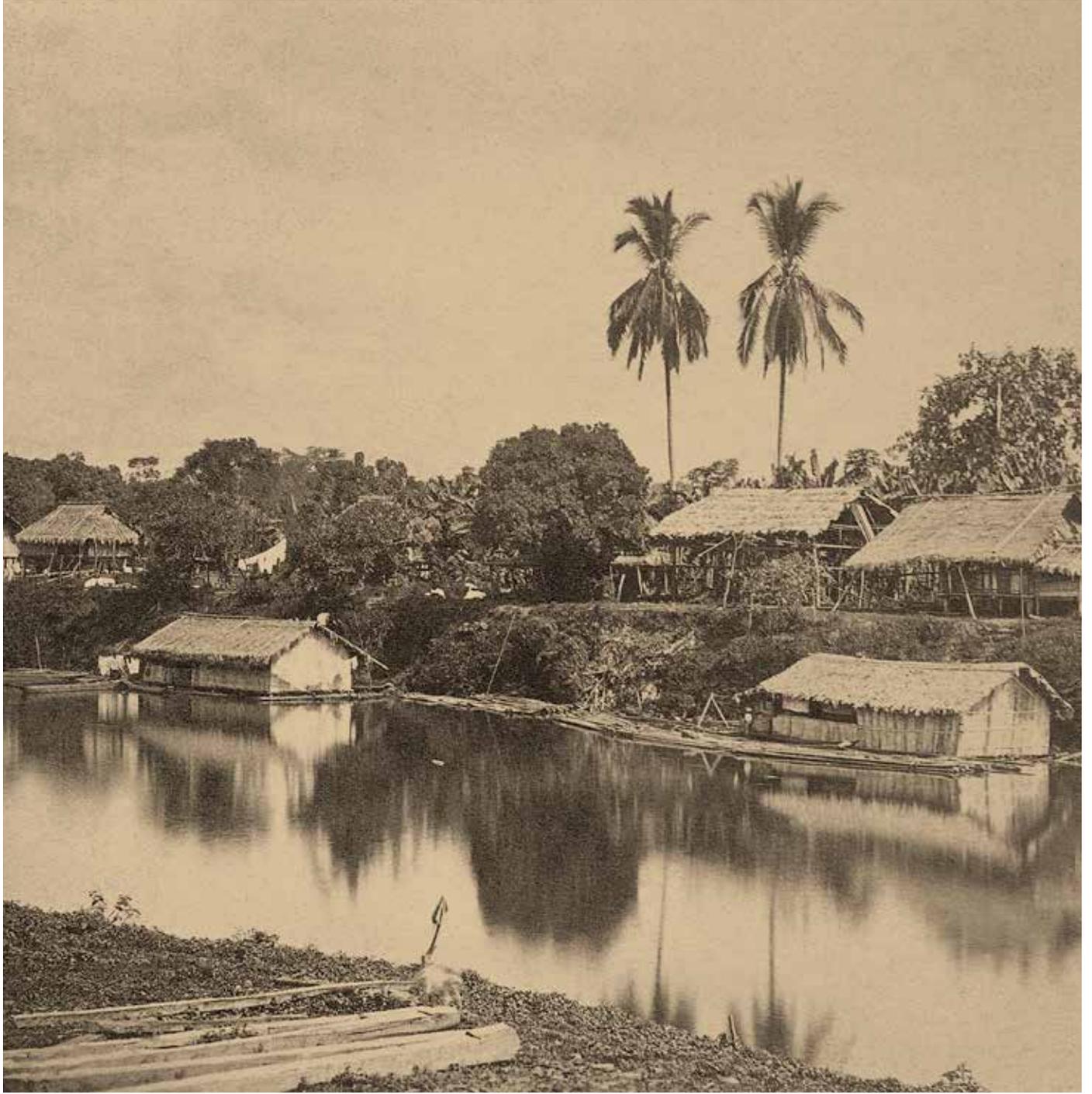
Series Título: Vistas en "El Ecuador". 1257
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus
Vida en el río Guayas.

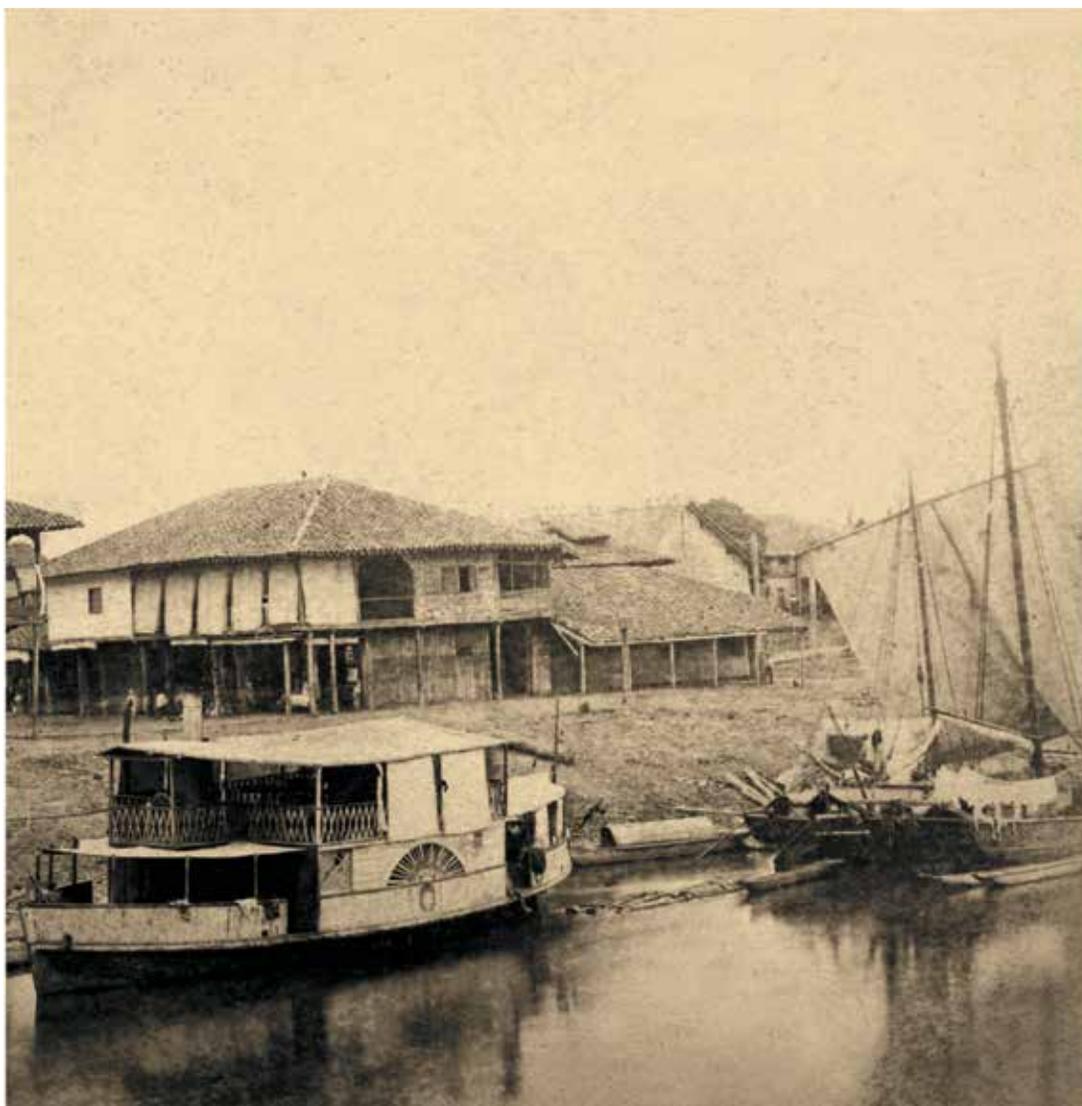
Series Título: Vistas en "El Ecuador". 1193
Ca. 1862
PUBLISHER: E.& H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.





Farrand, Camillus
Casa de Aduana y Oficinas del puerto. Guayaquil.

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1192.
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
Embarcaciones en el estero frente a Babahoyo.

Series Título : Vistas en "El Ecuador". 1196.
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.



Farrand, Camillus
Iglesia y muelle en Babahoyo.

Series Título: Vistas en "El Ecuador". 1195
Ca. 1862
PUBLISHER: E. & H.T. Anthony & Co.
Estereoscópica en albúmina.
7.6 x 7.6 cm. (cada una) en soporte de 8.2 x 17.1 cm.

Camillus Farrand y Rafael Castro y Ordoñez en los inicios de la fotografía ecuatoriana

En la década que transcurre entre mediados de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX se suceden los proyectos fotográficos que realizan lo que, con cierta reserva, podríamos denominar como el primer catastro fotográfico del mundo. Este fenómeno ocurre vinculado a la rápida expansión de la técnica del colodión húmedo¹ –que supera las limitaciones de distinto orden que caracterizaron a sus predecesoras más importantes: el daguerrotipo y el calotipo–, así como al naciente auge de la fotografía estereoscópica². A la par, se beneficia del sistema de relaciones internacionales estimulado por la configuración del mercado capitalista mundial y el crecimiento consecuente de la red de comunicaciones marítimas y terrestres. Con este “catastro”, además, se inicia el paso gradual hacia los fotógrafos del dominio representacional sobre la visión empírica del mundo que hasta entonces habían detentado, de manera prácticamente absoluta, los pintores, dibujantes y grabadores³.

Entre las empresas principales de registro fotográfico del Ecuador que se ubican en el marco temporal señalado, y en coincidencia con el ascenso del paisajismo pictórico ecuatoriano entre artistas viajeros y nacionales⁴, se destacan: una, la que despliega el estadounidense Camillus Farrand (1820/21-1879) por varios puntos de la geografía nacional durante 1862; otra, la que lleva a cabo el español Rafael Castro y Ordoñez (1834-1865) por la costa del Pacífico –específicamente en Guayaquil y sus alrededores–, quien hace dos breves visitas al país en 1863 y 1864, respectivamente. Ambas empresas están en los orígenes del proceso de constitución en Latinoamérica del archivo fotográfico, entendido éste como procedimiento cultural de registro, ordenamiento, clasificación y valorización, mediante el uso de la fotografía, de los escenarios naturales y espacios urbanos, de los sujetos y las diferentes prácticas de la vida social.

EL ITINERARIO ECUATORIANO DE FARRAND

Camillus Farrand es uno de los fotógrafos estadounidenses del siglo XIX cuyo trabajo y trayectoria no han sido hasta ahora investigados –por lo que sabemos– en su país natal. Quizás su larga relación laboral con América Latina durante las últimas dos décadas de su carrera como fotógrafo y empresario de un optorama⁵ no le permitieron sino ocupar un lugar marginal en el proceso histórico de la fotografía de su país. Es aquí, en América Latina, donde sus huellas parecen cobrar mayor importancia.

Habiendo estado activo como fotógrafo en Nueva York entre 1853-1857, es aproximadamente hacia esta última fecha que –según el investigador venezolano Gabriel Pilonieta– Farrand emprende su primer viaje de trabajo hacia nuestro continente⁶. Los historiadores peruanos Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden lo localizan en 1860 en el norte de su país, donde se desplazaba como fotógrafo

1 El colodión húmedo se basaba en el principio de negativo-positivo, lo que posibilitaba la multiplicidad de copias de la imagen. Sus placas de negativo, de vidrio transparente, permitían el retoque, copias de alta resolución y riqueza de detalles. Además, en condiciones favorables de iluminación, con él se lograba una rebaja significativa del tiempo de exposición respecto a las técnicas fotográficas precedentes.

2 Aunque existente desde antes con una técnica más primitiva, a partir de 1853, con la comercialización de la cámara de doble objetivo, la fotografía estereoscópica consiste en la toma simultánea de dos imágenes de un mismo motivo, con leves diferencias de encuadre entre una y otra, las cuales se colocan apareadas horizontalmente para ser vistas como una sola a través de un visor o estereoscopio que produce un efecto de profundidad.

3 José Antonio Navarrete. “Fotografía y modos de hacer nación. La experiencia de América Latina en el siglo XIX”. *ExtraCámara*, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, n° 17, 2001, pp. 73-77.

4 *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano 1850-1930* (Alexandra Kennedy-Troya, coordinadora). Museo de la Ciudad, Quito, 2008.

5 Un espectáculo óptico con proyección de vistas fotográficas, de asistencia colectiva, que recibió entre otros nombres el de linterna mágica.

6 Gabriel Pilonieta. “Camillus Farrand, pionero de la fotografía estereoscópica”. *ExtraCámara*, Fundación Civil ExtraCámara, Caracas, n° 24, 2004, p. 6.

Hasta el momento, Pilonieta ha sido quien más detenidamente se ha ocupado del estudio de la trayectoria de Farrand y, en especial, de su estancia en Venezuela.

itinerante⁷. Pilonieta lo sitúa luego, en 1862, en la ciudad venezolana de Maracaibo⁸, el mismo año en que traba amistad con él en Quito quien era por entonces embajador de los Estados Unidos en el Ecuador, Friedrich Hassaurek (1832-1885)⁹.

Aunque no podemos afirmar que fue en 1862 que Farrand comenzó a producir sus vistas estereoscópicas del Ecuador, no es sólo probable que así haya sido, sino que también hiciera íntegramente en el curso del mismo la colección de imágenes del país que bajo el título genérico de Views in El Ecuador (The Equator) comercializó poco después la firma neoyorkina E. & H.T. Anthony & Company¹⁰. De la excursión de Farrand en 1862 al cráter del Pichincha, al cual según el propio Hassaurek éste descendió con la finalidad expresa de fotografiarlo, conocemos cuatro imágenes correspondientes a los números 1248 al 1251 del catálogo general de la casa Anthony. Pocos años más tarde, en su libro *Four Years among the Spanish-Americans*, editado en 1867 –traducido luego al español con el título, más preciso, de *Cuatro años entre los ecuatorianos*–, Hassaurek dejó una vívida narración de las dificultades sufridas por Farrand para tomar estas vistas:

(...) Había permanecido en el cráter por más de una semana, pasando algunas noches en su mismo fondo y otras en las repisas del borde. El clima había estado muy nublado; nieblas y neblinas le habían rodeado casi continuamente frustrando el objeto de su expedición. Sin embargo, Farrand esperó perseverantemente a que el clima mejorara en medio de los horrores de la naturaleza y casi en las fauces de un volcán durmiente. En las mañanas la tienda en que había pasado la noche estaba por lo general cubierta con nieve y a veces a tal punto que los indios que estaban con él tenían que barrer la nieve de la puerta antes de abrirla. Sin embargo, el clima echó a perder sus planes; sólo había logrado tomar unas cuantas fotos parciales de las pendientes internas y estaba camino a casa cuando lo encontré casi mil quinientos pies abajo de la cima de la montaña. (...) ¹¹

No sabemos exactamente cuántas estereografías efectuó Farrand en el Ecuador, pero en fecha probablemente no posterior a 1865 la firma mencionada arriba publicó una cantidad apreciable, que excede el medio centenar. El conjunto de ellas que hemos podido ver se extiende entre los números 1192 y 1258 del catálogo general antes mencionado. El año tope de publicación de las vistas, aunque no aparece en las etiquetas colocadas en el reverso de las mismas, es posible deducirlo partiendo de los hechos siguientes: el 9 de julio de 1862 la empresa E. Anthony cambia su nombre por el de Edward & Henri T. Anthony & Company, que a partir del 1º de enero de 1864 se reduce a E. & H.T. Anthony & Company, bajo cuya razón social se publicaron las estereografías aludidas¹²; la sede de la empresa estuvo ubicada, entre 1860-1869, en el n° 501 de Broadway, Nueva York, dirección impresa en las etiquetas mencionadas; entre 1862-1869 las vistas estereoscópicas producidas por la firma fueron montadas regularmente sobre un cartón de color amarillo intenso, característica presente en la mayoría que hemos visto de esta serie¹³; el catálogo de vistas y estereoscopios editado por E. Anthony en octubre de 1862, antes de que al nombre de la empresa se incorporara el de Henri, inventarió entre las primeras la cantidad de 818 –además de otros conjuntos temáticos de numeración propia, independientes del índice anterior–, lo que acorde con el ritmo de producción de la empresa y de

7 Tomando como fuente un anuncio que bajo el título de "Bellezas piuranas" apareció en *El Sol de Piura* el 20 de septiembre de 1860, los historiadores citados argumentan respecto a la fotografía de su país que:

"En estos primeros años, el mercado restringido de ciudades más pequeñas impidió que en ellas se establecieran estudios de manera permanente. Fue frecuente que fotógrafos itinerantes trabajaran escasos días en cada población. Camilo Ferrand (sic), fotógrafo activo en el norte del país, anunció en 1860 su regreso de Paíta a Piura, donde se quedaría sólo cuatro días. (...)"

Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden. "El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942." En: *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942*. Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, 2001, p. 37.

8 Gabriel Pilonieta. *Ob. cit.*, p. 7.

9 Friedrich Hassaurek. *Cuatro años entre los ecuatorianos*. Editorial Abya Yala, Quito, 1993, pp. 122-125.

10 Esto no excluye la posibilidad de que en el primer lustro de la década siguiente, en otro presumible viaje al país, Farrand haya realizado aquí nuevas vistas, un asunto que requiere ser investigado.

Sí está plenamente confirmada la presencia de Farrand en Sudamérica a comienzos de los años setenta del siglo XIX con varios testimonios acerca de su paso por la región colombiana de Antioquia, entre los cuales se incluye el poema que en 1871 le dedicara su amigo, el poeta Gregorio Gutiérrez González (1826-1872).

11 *Ibid.*, pp. 123-124.

12 Un estudio detallado de la firma se puede encontrar en: William & Estelle Marder. *Anthony, the Man, the Company, the Cameras. An American Photographic Pioneer*. Pine Rioge Publishing Company, 1982.

13 Hacia 1870, cuando ya la firma se ha movido al n° 591 de Broadway, el color amarillo intenso del cartón cambió por un anaranjado rojizo, lo que en el caso de los ejemplares de Farrand ajustados a esa nueva modalidad de montaje parece indicar el carácter que estos tienen de impresiones posteriores de la serie original. De todos modos, hay impresiones de las vistas de Farrand en el Ecuador hechas por la casa Anthony que fueron montadas sobre cartones de otros tonos de color, y alguna de ellas fue incorporada a la serie *Views in South America* que también editó esta firma.

14 Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini. *El retrato iluminado. Fotografía y República en el siglo XIX*. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito / Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural / Museo de la Ciudad / Taller Visual, Quito, 2005, p. 97.

enriquecimiento futuro de dicho catálogo general indica que las imágenes del Ecuador debieron ser publicadas poco después de la fecha precedente, hacia el bienio 1864-1865.

Las vistas de Farrand recogen un itinerario fotográfico que se extiende por las regiones costanera y serrana, incluyendo la ruta hacia la amazónica –como han comentado las investigadoras Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini¹⁴–, aunque se concentran mayoritariamente en la Sierra. Puede presumirse que Farrand estuvo en Quito más tiempo que en cualquier otro lugar de su itinerario, no sólo por pertenecer a esta ciudad una lista nutrida de su catálogo correspondiente al Ecuador, sino porque desde ella organizó excursiones a lugares cercanos, como la que lo llevó al cráter del Pichincha. La numeración consecutiva de esta serie puede comprenderse como una ruta, no sé cuán imaginaria, que se extiende desde Guayaquil hasta Quito –pasando por, entre otros sitios, Babahoyos, Riobamba, Baños y sus alrededores, Ambato, Cotopaxi–, y con trazados complementarios entre Quito-Ibarra y Quito-Volcán Pichincha¹⁵.

En ese “trayecto” Farrand fotografía lugares naturales que le impresionaron, plantas y animales, ingenios humanos como la tarabita o el puente colgante sobre el río Chambo, ciudades, haciendas productivas, tipos populares... El destino inmediato de esas imágenes sería satisfacer las expectativas de “exotismo” asociadas a uno de los entretenimientos de carácter doméstico que en su tiempo se hace cada vez más popular entre las clases altas y medias del Occidente desarrollado: mirar estereografías.

CASTRO Y ORDOÑEZ EN EL ECUADOR

La Comisión Científica del Pacífico (1862-1866) –expedición científica ultramarina de naturalistas que fuera organizada por el gobierno liberal español del general O'Donnell y adosada a una escuadrilla naval de visita a tierras americanas–, tenía como principal objetivo, en tanto proyecto de ciencia colonial, el de formar colecciones en ciencias naturales que enriqueciesen los fondos de los museos españoles, así como contribuir al desarrollo del programa que Mariano de la Paz Graells (1809-1898) –entonces director del Museo Nacional de Ciencias Naturales de España y uno de los organizadores de la Comisión–, había implementado desde mediados de la década precedente a fin de aclimatar animales y vegetales “exóticos” que pudiesen ser útiles a la economía española. Pero, también, la Comisión representaba la política expansiva del nuevo gobierno español hacia América Latina, pues desalojada como potencia colonialista de la mayor parte del continente sólo pocas décadas atrás, por entonces España intentaba prepararse para el ejercicio de un nuevo liderazgo en el área, apetencia que ya contaba con signos políticamente amenazantes como la anexión de la República Dominicana –aunque ésta hubiese obedecido a una solicitud de la dirigencia política de ese país– y la invasión a México, junto a Francia e Inglaterra, en contra del gobierno liberal de Benito Juárez, ambos hechos de 1861.

De los ocho miembros de la expedición, cinco eran científicos y el resto personal auxiliar. Entre los tres últimos, uno ocupaba la función de dibujante-fotógrafo, la cual se definió en el artículo 15 del reglamento elaborado para el desempeño de la Comisión en los términos siguientes:

Artículo 15

El Dibujante y Fotógrafo tendrá a su cargo representar por los medios que se estimen más convenientes los objetos que le designe el Presidente, el cual dará la preferencia a aquellos que pierden el colorido o se deforman por los medios de conservación que se tengan que emplear; acompañará en sus expediciones a los individuos encargados de recolectar, para sacar vistas de montañas, cortes de terreno, aspecto de la vegetación etc.¹⁶

¹⁵ De las imágenes que hemos logrado ver, las que se corresponden con los números 1192-1255 trazan este recorrido entre la costa y la sierra norte. De acuerdo con ello, las estereografías restantes, a partir de la nº 1256, serían complementarias al cuerpo principal de la serie: por ejemplo, la vista nº 1201 es de una cascada en Cusú, y la nº 1257 aparece identificada como “Cascada de Cusú, nº 2”. Otra hipótesis, menos plausible –siempre ateniéndonos a la numeración consecutiva de la serie– es que desde el norte del país Farrand regresó al sur del mismo y pasó otra vez por lugares ya visitados. Puede suponerse, asimismo, que este recorrido geográfico entre las vistas con los números 1192 y 1255 fue sólo un modo posterior de organización de las mismas en el que se aplicaron los criterios emergentes en la época acerca de los conjuntos de estereografías de un país como viajes con itinerarios según una lógica cartográfica.

¹⁶ Reglamento de la Comisión Científica de la Escuadra del Pacífico, 1862. Edición facsimilar en: http://aleph.csic.es/imagenes/archivos/mncn/archivoFT/cn0043_770_001.pdf. Se actualizó la ortografía del original.

El nombramiento final de ese cargo de dibujante-fotógrafo recayó en Rafael Castro y Ordoñez (1834-1865), un joven pintor del género histórico con estudios académicos cursados en España y Francia, quien al parecer fue entrenado como fotógrafo en escaso tiempo, antes de zarpar la expedición, por Charles Clifford (1819-1863), británico que a la sazón disfrutaba de un elevado prestigio en España como profesional de la cámara. Castro y Ordoñez hizo entre 1862-1864, año en que se separó de la Comisión, centenares de fotografías –al parecer, gozando frecuentemente de la mayor libertad para escoger sus motivos–; también, numerosos dibujos y, ya al margen de sus obligaciones, escribió crónicas que fueron publicadas coetáneamente en la revista ilustrada de su país *El Museo Universal*.

Los avatares de distinto tipo sufridos por la Comisión, las contradicciones entre sus miembros, los desencuentros entre éstos y los militares a los cuales estaban subordinados de un modo u otro los movimientos de los primeros, podrían inscribirse en un relato de aventuras. Castro y Ordoñez, en particular, desarrolló un itinerario que se extiende por Brasil, Uruguay, Argentina, Islas Malvinas, Chile, Perú, Ecuador, Panamá, California y, de regreso a Sudamérica, nuevamente por Chile y Ecuador. Su primera visita al Ecuador se produce en agosto de 1863, para cumplir una brevísima estancia que continúa con otra más larga, al año siguiente, entre los meses de agosto-octubre, antes de partir de regreso a España.

Luego de su repaso e inventario, los fondos fotográficos de la colección, en su absoluta mayoría debidos o atribuidos al trabajo de Castro y Ordoñez –aunque se localicen en ellos algunas impresiones originales de otros fotógrafos que fueron recopiladas en el viaje–, ascienden a 462 tomas diferentes, aunque las cantidades físicas de negativos y/o positivos que se encuentran en las dos instituciones en que se ubica la colección –la Biblioteca General de Humanidades del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Museo Nacional de Ciencias Naturales, ambas en Madrid– sean mucho más elevadas por repetirse imágenes en una y otra. La Biblioteca tiene 70 únicas y el Museo 122, mientras que ambas instituciones poseen 270 imágenes comunes. De ellas, 282 cuentan con negativos al colodión de 21 x 27 cm., aproximadamente, los cuales reposan en el Museo. 27 imágenes corresponden al Ecuador, aunque todavía queda un lote de éstas sin identificación de lugar¹⁷.

Como en otros lugares de su recorrido, Castro y Ordoñez registró en el Ecuador tipos locales –en este caso, indígenas–, tipologías de viviendas, vistas urbanas y semirurales o rurales. El grueso de su trabajo lo dedicó a la ciudad de Guayaquil, que por entonces es también objeto de atención de los fotógrafos Ricardo Tossell y Eugene Manoury¹⁸; pero, sin dudas, a Castro y Ordoñez debemos el primer conjunto significativo llegado hasta nosotros de representaciones fotográficas de esta ciudad portuaria, que originariamente formaron parte de lo que podríamos calificar como el proyecto de documentación con intencionalidad científica de los lugares recorridos por la Comisión.

FARRAND, CASTRO Y ORDOÑEZ Y EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO ECUATORIANO

Camillus Farrand y Rafael Castro y Ordoñez realizaron en el Ecuador, casi sincrónicamente, cuerpos fotográficos que se diferencian tanto por los dispositivos con fueron hechos como por las finalidades directas de las imágenes que los integraron, así como por los criterios que al elaborarlos se aplicaron en ellos y la composición interna de los mismos según los asuntos fotografiados, entre otros aspectos. Si bien la técnica base con que ambos trabajaron fue el colodión húmedo con negativos de vidrio e impresión en papel albuminado, el primero utilizó una cámara estereoscópica y el segundo una de negativos medianos. En las condiciones de la tecnología fotográfica de la época, eso determinó particularidades concretas y desemejantes en los resultados alcanzados por uno y otro.

Las cámaras estereoscópicas, por usar un negativo pequeño, funcionaban con una lente de relativamente corta distancia focal que permitía un menor tiempo de apertura y, en consecuencia, una toma

¹⁷ La bibliografía fundamental utilizada para este segmento del ensayo es la siguiente: 1) <http://www.pacifico.csic.es> (página web oficial de la Comisión Científica del Pacífico); 2) María de los Ángeles Calatayud y Miguel Ángel Puig-Samper. *Pacífico inédito, 1862-1866. Exposición fotográfica*. Madrid, Lunwerg editores, 1992.

¹⁸ Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini. *Ob. cit.*, pp. 63, 67-69.

más rápida. Esto redundaba en la posibilidad de captar escenas con movimiento, algo que si bien Farrand no logró pulcramente, sí le permitió recoger la presencia humana múltiple y no siempre en pose que se hallaba en algunos de los lugares que fotografió, como lo revelan sus vistas de Quito. En las vistas de Guayaquil de Castro y Ordoñez, por el contrario, obligado el fotógrafo a usar una lente menos veloz, de mayor distancia focal, los espacios urbanos se ven despejados, vacíos, carentes de la presencia de los agentes sociales y sus prácticas. Puede presumirse inclusive que por necesitar el fotógrafo un tiempo relativamente largo de exposición, tomara las vistas en horas muy tempranas del día, cuando todavía no había empezado el movimiento de la ciudad y se corría menos riesgo de copiar como fantasmas a personas o animales que estuvieran transitando por la calle. De este modo, las imágenes de ambos fotógrafos se insertan en sistemas de representación diversos.

Puede agregarse, de entrada, que ninguno de estos cuerpos de trabajo tuvo la intencionalidad artística como motivación primaria, si bien no es ocioso analizar en ellos –en su carácter de repertorio de imágenes– su potencial estético. Farrand trabajó dentro de la “estética de convenciones”¹⁹, estandarizada, que fue característica de la práctica fotográfica estereoscópica, con su insistencia en la perspectiva como premisa para el recorrido de la mirada del primero hacia el último plano de la imagen: una visión en profundidad, tridimensional, que implicaba un movimiento y una temporalidad de la mirada disímiles a los correspondientes a la imagen plana, bidimensional. En definitiva, Farrand produjo sus imágenes para ser vistas con un estereoscopio, en una suerte de espectáculo individualizado. En cambio, Castro y Ordoñez demostró un mayor interés estético al organizar el campo visual de sus vistas, cuyos planos generales estructuraba con la cámara que, situada sobre un trípode, colocaba a la altura del suelo, ya fuese en austeras tomas frontales, ya en otras –la mayoría– que compuso aprovechando la capacidad dinamizadora y artísticamente efectiva de las líneas diagonales, pero siempre aplanando el espacio. Sin embargo, como puede comprobarse, una operatoria de impresión de las vistas de Farrand descontextualizadora del sistema visual del que ellas formaron parte inicialmente, fortalece la eventualidad artística de las mismas²⁰: esto es, imprimiendo en un formato grande una sola foto de las dos que conformaban la vista, se produce un desplazamiento funcional de lo estético por el tránsito de la imagen de una visión tridimensional a otra bidimensional, que demuestra cuánto debe nuestra estimativa de las imágenes fotográficas como arte a las condiciones de su presentación. Vale finalizar añadiendo a lo dicho cómo estas imágenes, que en su origen sirvieron al mercado occidental del exotismo –las de Farrand– o al espíritu catalogador de la ciencia colonial –las de Castro y Ordoñez–, casi un siglo y medio después de realizadas satisfacen otras expectativas culturales. Si bien al nacer estaban destinadas al consumo simbólico del “otro” periférico –de “lo ecuatoriano”– por el centro hegemónico, en la actualidad esas connotaciones suyas se han “debilitado” en buena medida²¹, al punto de que hoy sus representaciones favorecen, desde el propio Ecuador, un tipo de consumo cultural distinto, productivamente relacionado con las nociones de archivo, memoria y sensibilidad: es decir, llegan hasta nosotros con una nueva posibilidad de sentido.

José Antonio Navarrete
Investigador y curador de artes visuales

Quito, enero de 2009

¹⁹ José Antonio Navarrete. “Coleccionismo de fotografía: una tarea compleja”. En: José Antonio Navarrete. *Ensayos desleales sobre fotografía*. Editorial EnFoco, Mérida, 1995, p. 160.

²⁰ Rosalind Krauss se refirió a este asunto, con base en las fotografías de Timothy O’Sullivan (1840-1882), en su ensayo *Los espacios discursivos de la fotografía*, incluido en dos de sus recopilaciones de textos publicadas en español. Ver: Rosalind Krauss. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1996, pp. 145-163.

²¹ Ese debilitamiento no excluye la discusión acerca del lugar y papel de esas imágenes en las narrativas hegemónicas construidas sobre el Ecuador, pero también nos alerta respecto al hecho de que la recepción contemporánea de las primeras no puede quedar supeditado a nuestras representaciones críticas sobre las condiciones de producción y circulación características de sus orígenes.

Agradecimientos especiales

Por su invaluable colaboración con nuestra investigación:

Hernán Olgieser Arcos

Un legado del siglo XIX

FOTOGRAFÍA PATRIMONIAL ECUATORIANA

Se terminó de imprimir en diciembre de 2014
en los talleres de Imprenta Noción.
Quito - Ecuador

ISBN 978-9952-02-125-0



Gobierno Nacional de
LA REPÚBLICA DEL ECUADOR



Ministerio Coordinador
de Conocimiento y
Talento Humano



Instituto Nacional de
Patrimonio Cultural