

L'archéologue, le peintre et le photographe

Autor(en): **Queijo, Karina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **63 (2012)**

Heft 2

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-685523>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Karina Queijo

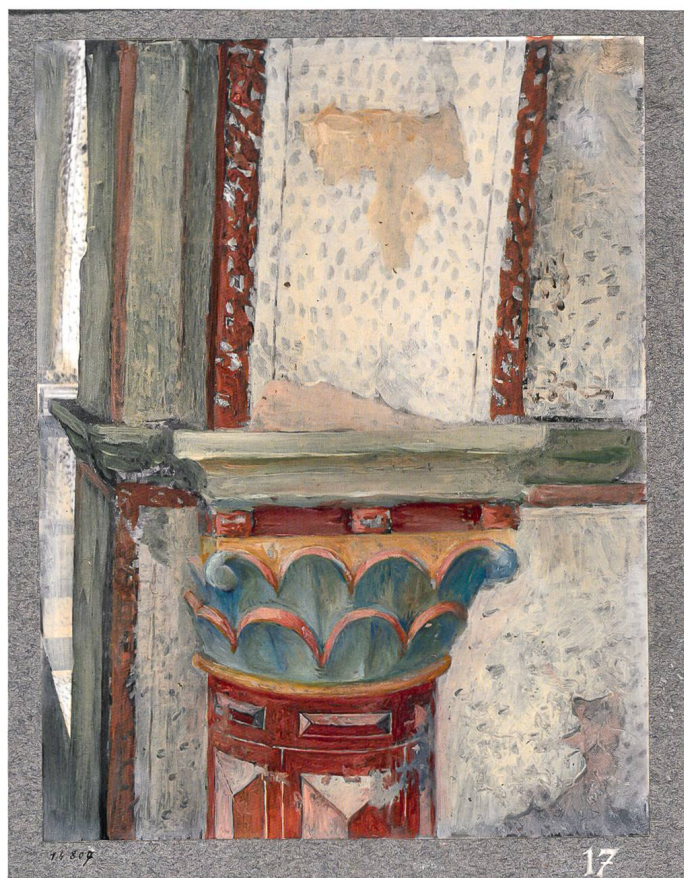
L'archéologue, le peintre et le photographe

Quelques aspects de la photographie coloriée autour de 1900

Autour de 1900, avant l'invention et la diffusion de procédés fiables de photographie couleur, les photographies coloriées constituent un moyen efficace de documenter les décors peints monumentaux découverts sur les chantiers de restauration de Suisse.

L'engouement que provoque l'invention de la photographie en 1839 s'est accompagné d'une certaine déception: le monde ne pouvait être reproduit qu'en noir et blanc, et non dans son infinie variété de couleurs. Qu'à cela ne tienne: les daguerréotypes, les plaques de verre ou les épreuves sur papier ont rapidement été coloriés à la main. La pratique était particulièrement en vogue pour les portraits, mais, fait moins connu, elle a également été utilisée pour documenter les monuments historiques lorsque ceux-ci présentaient des décors polychromes.

Fig. 1 Abbaye cistercienne d'Hauterive (FR). Polychromie de l'intérieur de l'église, fin du XVI^e siècle. Photographie coloriée par E. Corveon en 1911-1912. 23 x 17,5 cm (AFMH, EAD-14807-17)



Jusqu'à présent, la photographie coloriée, en particulier celle qui concerne le patrimoine bâti, a été peu étudiée. Objet hybride – ni pure photographie, ni pure peinture créative –, elle n'entre en effet ni dans le champ d'étude des historiens de la photographie, ni dans celui des historiens de la peinture. Nos recherches en cours sur la documentation graphique réalisée dans le cadre des restaurations de peintures murales en Suisse entre la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle, nous ont conduite à étudier les différentes pratiques entendues alors sous le terme de « relevés »: aquarelles, calques, dessins... et photographies coloriées, jusqu'ici considérées avant tout comme des témoignages historiques d'un état de conservation ancien.

Photographier et restaurer

En Suisse, dès la fin du XIX^e siècle, la photographie est une étape primordiale de tout chantier de restauration. La Société pour la conservation des monuments de l'art historique suisse, avec l'appui de savants tels qu'Albert Naef – reconnu pour sa restauration du château de Chillon –, plébiscite une restauration de type « archéologique » et prescrit que l'état de conservation du monument ancien soit documenté visuellement *avant* et *après* toute intervention. Confier une série d'épreuves photographiques aux archives de la Société, de la Commission fédérale des monuments historiques (dès 1915) ou à celles des différentes commissions cantonales, constitue d'ailleurs bientôt une condition *sine qua non* pour que des travaux de restauration soient subventionnés par la Confédération ou par les cantons.

La qualité et la précision des prises de vues représentent un souci constant. Les acteurs des restaurations attendent des photographies qu'elles reproduisent de façon exacte et scientifique le monument qui est – ou qui sera – l'objet

d'interventions. Ainsi, en 1898, on n'hésite pas à faire venir le photographe zurichois Rudolf Ganz jusqu'à la basilique de Valère, à Sion, parce qu'il est réputé pour ses compétences; la Société, toujours en 1898, ne recule pas non plus devant l'investissement représenté par l'achat de deux appareils photogrammétriques Meydenbauer¹, afin de mieux documenter les futurs chantiers.

Mais en dépit des progrès réalisés en quelques décennies – les temps de pose ont été drastiquement réduits, les prises de vues intérieures sont facilitées par l'usage du flash au magnésium ou de la lumière électrique –, les photographies en noir et blanc, par la force des choses, documentent imparfaitement les décors peints polychromes qu'on commence à découvrir en masse à la fin du XIX^e siècle en Suisse.

Documenter la couleur... manuellement

Les différentes tentatives et les procédés de photographie couleur mis au point durant la deuxième moitié du XIX^e siècle et la première du XX^e ont eu peu de succès dans le domaine de la documentation du bâti en Suisse. Quelques autochromes rejoignent les archives de la Société en 1914², mais ils restent exceptionnels face à la masse de la production en noir et blanc. En plus d'un coût plus élevé que pour des photographies traditionnelles, ces procédés présentent une fidélité de reproduction des couleurs parfois insuffisante. L'autochrome en particulier ne peut pas non plus être reproduit en plusieurs exemplaires, ce qui est problématique dans le cadre des chantiers de restauration, où plusieurs épreuves d'un même cliché sont fréquemment tirées afin d'enrichir les archives des différentes institutions ou les collections privées des chercheurs s'intéressant au monument.

On ne renonce pas pour autant à documenter la polychromie des édifices anciens, et entre 1898 et 1915 environ, les photographies coloriées à la main constituent une option appréciée. Le procédé en soi n'est pas nouveau, puisque la mise en couleurs manuelle de daguerréotypes, de clichés positifs ou négatifs et d'épreuves papier était courante depuis les premières années de la photographie. Tout un chacun, photographe ou simple amateur, pouvait s'y adonner. Les nombreux manuels publiés³ et la commercialisation dès le début du XX^e siècle de pigments spécialement adaptés (p. ex. les «Couleurs transparentes Velox» par Kodak) témoignent de l'engouement pour la «photopeinture», qu'elle soit de portrait, de nature morte ou de paysage. L'esthétique de



ces objets est aujourd'hui souvent qualifiée de «kitsch», les couleurs appliquées étant éthérées et ne teintant que relativement peu le support photographique, qui prédomine visuellement dans le résultat final. Cette transparence est d'ailleurs ce qui permettait au coloriste amateur de s'essayer à la pratique, puisqu'il suffisait parfois d'apposer de simples aplats de couleurs, le modelé et les valeurs étant déjà, pour l'essentiel, apportés par la prise de vue.

Dans le cadre de la documentation des monuments bâtis et de leurs décors polychromes, la mise en couleurs des photographies est largement employée par l'archéologue jésuite Joseph Wilpert pour l'illustration de ses ouvrages sur la ville de Rome *Le pitture delle catacombe romane* (1903) et *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. bis XIII. Jahrhundert* (1916)⁴. Particulièrement fier des résultats obtenus, Wilpert ne manquait pas une occasion de relever les défauts des «copies» réalisées par ses prédécesseurs (tant au XVII^e qu'au XIX^e siècle), et de vanter les qualités d'exactitude de son propre procédé, qu'il s'est plu d'ailleurs à expliquer⁵: tout d'abord, un photographe qualifié et habitué aux prises de vues dans des intérieurs sombres, ►

Fig. 2 Maison d'Ardez (GR). Décor monochrome de la façade, XVII^e siècle. Photographie coloriée par Hans Jenny, avant 1912. 22,9×16,7 cm (AFMH, EAD-10555)

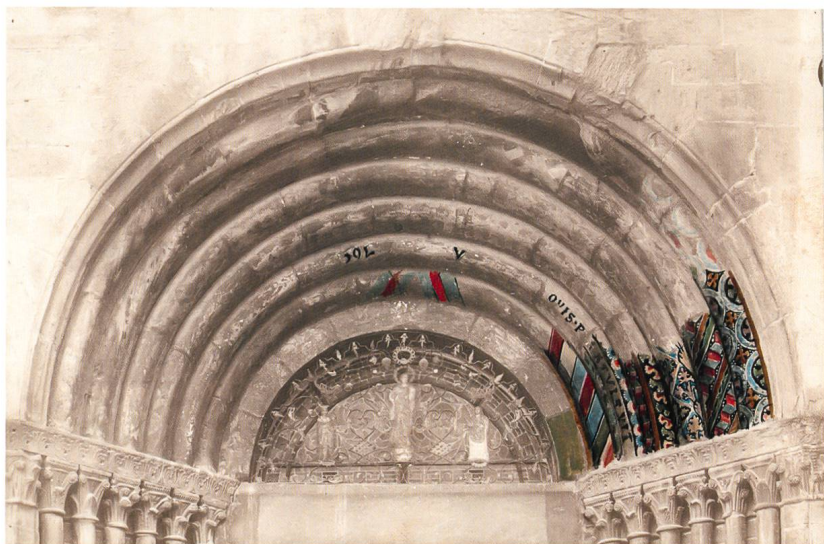


Fig. 3 Cathédrale de Coire (GR). Voussures polychromes du portail principal. Photographie coloriée par Chr. Schmidt, avant 1910. 15,3×23,2 cm (AFMH, EAD-9806)

prenait un cliché extrêmement net de l'œuvre originale, cliché à partir duquel on tirait ensuite une épreuve de grandes dimensions, sur papier salé. Un peintre – en l'occurrence ici, Carlo Tabanelli – peignait alors cette épreuve à la main. Si la fidélité des formes était garantie par la prise de vue mécanique, la fidélité des coloris l'était par un travail *in situ*: le peintre, juché parfois sur un échafaudage, coloriait la photographie face à l'original dépoussiéré pour l'occasion. S'il s'agissait de documenter des peintures murales, celles-ci pouvaient être préalablement humidifiées afin que les couleurs ressortent plus nettement. Garantie



Fig. 3 Ancienne église St. Johann de Davos-Platz (GR). Saint Thomas Becket (?) et saint Barthélémy. «Anastylose» sur la base d'une photographie coloriée, vendue en 1944 aux Archives. Support en carton: 17,9×12,9 cm (AFMH, EAD-54223)

ultime, l'ensemble du processus s'effectuait sous la surveillance constante de Wilpert lui-même. «Pare d'avere avanti agli occhi l'originale!», «Il suo pittore stacca le pitture dalle pareti!», sont des compliments reçus que Wilpert publie volontiers afin d'entériner la qualité du travail réalisé⁶.

Les photographies coloriées ainsi obtenues – fidèles copies des originaux – servaient ensuite de référence pour l'impression de planches couleurs destinées à des publications. La préparation des planches était relativement longue et difficile pour l'époque: Wilpert tenait en effet à une précision imprimée qui soit à la hauteur de celle du travail de Tabanelli et qui rende exactement l'original. Il soulignait ainsi les difficultés de sa quête des meilleurs opérateurs, notamment pour la préparation des planches illustrant des mosaïques, avec leurs dizaines de milliers de tesselles: «Auf meine erste Anfrage hin erbot sich eine leistungsfähige Firma, in vier Monaten die Klischees für dreissig Tafeln herzustellen. In Wirklichkeit hat sie dann in vier Monaten drei Tafeln geliefert!»⁷

Aux Archives fédérales des monuments historiques

Les Archives fédérales des monuments historiques (AFMH) à Berne conservent une grande partie des photographies coloriées réalisées en Suisse dans le cadre des restaurations des monuments historiques. Comme celles-ci ne constituent pas un fonds à part entière et qu'elles sont classées topographiquement avec le reste de la documentation visuelle, il est pour l'instant difficile de chiffrer avec précision leur nombre. A l'heure actuelle, en se concentrant exclusivement sur les décors peints, il est possible d'en comptabiliser un peu plus de cent. Un nombre relativement restreint donc, face aux milliers de photographies noir et blanc des AFMH, mais qui constitue un ensemble tout de même significatif. D'autres exemples sont par ailleurs conservés dans d'autres institutions (p. ex. aux Archives cantonales vaudoises).

Dans l'ensemble, on constate que le procédé est volontiers utilisé pour documenter *avant restauration* des décors figuratifs, mais pas exclusivement. Des décors ornementaux, parfois simplement monochromes – comme ceux de la façade d'une maison à Ardez (fig. 2) ou des «mauresques» de l'abbaye cistercienne d'Hauterive – ont également les honneurs du procédé. Ces deux exemples démontrent en outre que, si la majorité

des décors peints documentés datent du Moyen âge, les décors plus tardifs ne sont pas pour autant négligés.

D'un point de vue technique, les photographies coloriées d'après les peintures murales des monuments suisses sont exécutées sur des épreuves tirées sur papier mat de dimensions variables, peintes avec des couleurs à base d'eau – *a priori* de l'aquarelle ou de la gouache –, couleurs saturées et d'ordinaire assez opaques. L'image finale obtenue justifie pleinement le choix de cette peinture couvrante: appliquées au pinceau sur l'épreuve, les touches restent visibles – contrairement à celles de la peinture dite «transparente», où le traitement en lavis tend à les faire disparaître – et reproduisent, par leur technique d'exécution même, les coups de pinceau de la peinture murale originale. L'analogie est souvent poussée jusqu'au point où seules les parties peintes de la paroi reçoivent de la couleur sur l'épreuve photographique, tandis que pour des surfaces originales sans polychromie ou avec une polychromie abîmée, on laisse la photographie intacte (fig. 3).

Destinés à des non-professionnels, les manuels pour la mise en couleurs des photographies n'abordent généralement pas la question de l'application des couleurs opaques. Ce type de colorisation est, lit-on, réservé aux peintres expérimentés, qui peuvent travailler plus librement vis-à-vis du support photographique⁸. Il n'est donc pas étonnant – mais ce, évidemment, à plus d'un titre – que les photographies coloriées «opaques» des AFMH aient toujours été exécutées par des personnes ayant une formation artistique, voire même directement par les peintres engagés pour restaurer les peintures murales à documenter.

Une initiative de Josef Zemp ?

Les plus anciennes photographies coloriées conservées aux AFMH remontent à 1898. Elles documentent deux ensembles de décors peints: l'un de la 2^e moitié du XV^e siècle dans l'ancienne église St. Michael de Zoug, l'autre de la 1^{re} moitié du XVI^e dans l'ancienne chapelle de la maison dite Klauser (anciennement Corragioni d'Orelli), en ville de Lucerne (fig. 5). En 1898, St. Michael est en train d'être détruite pour faire place à une nouvelle église; quant au décor de la maison Klauser, louée à l'hôtel voisin, sa sauvegarde ne peut pas être assurée sur le long terme. Afin de préserver les deux ensembles, la Société pour la conservation des monuments historiques de l'art suisse

prend donc le parti de les faire déposer, respectivement en 1898 et en 1908; tous deux sont ensuite confiés au Musée national suisse à Zurich⁹.

La destruction totale de St. Michael étant imminente et inéluctable, l'église fait l'objet d'une documentation extrêmement efficace et complète. Sous la direction de Josef Zemp, on réalise en quelques jours des photographies, des relevés photogrammétriques, des plans, ainsi que, pour les peintures murales, des relevés sur calques (par Chr. Schmidt) et des photographies coloriées. La maison Klauser étant en mains privées, la documentation du décor peint ne se fait que grâce au bon vouloir du propriétaire. Au vu de la situation – nettement moins critique qu'à Zoug –, Zemp propose donc uniquement des prises de vues et des épreuves coloriées. C'est là la première fois que la Société utilise le ►

Fig. 5 Maison Klauser à Lucerne (LU). Saint Conrad, XVI^e siècle. Photographie de R. Ganz, coloriée par R. Durrer en 1898. Partie visible de la photographie: 29,5×23 cm; passe-partout: 40×50 cm (AFMH, EAD-782)





Fig. 6 Eglise de Montcherand (VD). Apôtres ornant l'abside, XII^e siècle. Photographie de R. Ganz, coloriée par A. Schmid en 1902. 27,9×31,8 cm (AFMH, EAD-2404)

procédé de la photographie coloriée. La réalisation des clichés est confiée à Rudolf Ganz, qui tire des épreuves supplémentaires sur platine expressément en vue de leur colorisation; cette dernière tâche est confiée à Robert Durrer, proche

collaborateur et ami de Josef Zemp. Ganz et Durrer seront mandatés pour le même travail à St. Michael.

Les deux séries révèlent un travail soigné et présentent des caractéristiques similaires: les parties non peintes ou abîmées sur l'original sont épargnées sur la photographie. Les contours peuvent être relevés de noir, mais ne le sont pas systématiquement. Certaines ombres acquièrent plus de relief qu'elles n'en présentent sur la photographie en noir et blanc. Pour Zoug néanmoins, la couleur est appliquée en une couche un peu plus transparente qu'à Lucerne, notamment au niveau des visages des personnages, très peu travaillés par Durrer; mais peut-être cela témoignait-il d'une mauvaise conservation de la couche picturale originale?

Une fois achevées, les deux séries de photographies coloriées ont été mises en valeur par de larges passe-partout rigides, faits sur mesure. Leur aspect final transcende de ce fait leur nature documentaire d'origine, les transformant en de véritables tableaux; à tel point que l'on peut douter que ces objets aient été réalisés dans le seul but de finir simplement dans les archives de la Société pour la conservation.



Fig. 7 Camera Domini du château de Chillon (VD). Saint Georges terrassant le dragon, 1341-44 ca. Photographie de la maison Boissonnas, coloriée par E. Correvon en 1905. Photographie: 37,2×45,6 cm; passe-partout: 55,1×72,1 cm (original aux ACV, N2 B36 b.16; publié dans Albert Naef, *Chillon...*, 1908)

Comment Josef Zemp a-t-il eu l'idée de documenter les peintures à l'aide de photographies coloriées? Était-il au courant des travaux de Wilpert et Tabanelli à Rome? Ces questions demeurent pour l'instant sans réponse. On sait cependant que Zemp participe à la diffusion du procédé en Suisse romande, puisque c'est lui qui propose à Albert Naef, en 1902, de documenter de la sorte les peintures murales récemment découvertes dans l'église de Montcherand¹⁰. La tâche sera alors confiée à Auguste Schmid, le peintre responsable de la restauration des peintures. Mais cette fois, l'accent sera mis moins sur la qualité artistique des photographies coloriées que sur leur potentiel informatif, puisque Schmid y ajoute, en pointillé, des indications relatives au supposé tracé du décor pictural perdu (fig. 6).

Ernest Correvon à Chillon

Dans le canton de Vaud, lors des chantiers de restauration de peintures murales qui suivront celui de Montcherand, Albert Naef collaborera presque exclusivement avec le peintre Ernest Correvon. Le cahier des charges de ce dernier est de s'occuper de la restauration en tant que telle des décors peints, mais également de les documenter à l'aide d'aquarelles, de calques et de photographies coloriées. La collaboration la plus marquante entre les deux hommes, du point de vue des photographies coloriées, restera celle de la restauration des peintures de la *Camera Domini* du château de Chillon, menée à bien pour l'essentiel entre 1904 et 1908.

L'exceptionnel «Journal des fouilles» du château permet de suivre jour à jour l'avancée des différents travaux. On y apprend notamment que la mise en couleurs d'une seule des cinq photographies coloriées de la *Camera Domini* ne demande pas moins de deux semaines de travail¹¹. Ceci s'explique à la fois par le grand format des épreuves (40-45×50-60 cm en moyenne) – sur la base de photographies prises par la maison Boissonnas, à Genève – et par la minutie de Correvon, qui travaille par couches successives, recourant fréquemment à des pinceaux très fins pour rendre précisément chaque détail (fig. 7). Par ailleurs, contrairement à Durrer ou à Schmid, il peint la *totalité* de la surface des épreuves, y compris là où le décor peint n'existe plus, coloriant alors les pierres apparentes des murs suivant leur polychromie naturelle (fig. 8). Enfin, le travail de Correvon se doit d'être irréprochable: comme Wilpert avec Tabanelli, Naef compte en effet se servir de ces photographies coloriées pour illustrer son futur ouvrage sur la *Camera Domini*¹².



Fig. 8 *Camera Domini* du château de Chillon (VD). Ours, 1344 ca. Photographie de la maison Boissonnas, coloriée par E. Correvon en 1905. Photographie: 48,7×42,5 cm; collée sur carton de 84,7×70,6 cm (original aux ACV, N2 B36 b.17; publié dans Albert Naef, *Chillon...*, 1908)

Mais comme Wilpert avec Tabanelli, pour garantir un résultat final de qualité, Naef ne cessera de surveiller le travail de son peintre.

Alors que deux des photographies de Correvon sont mises en valeur par de larges passe-partout, les trois autres sont simplement collées sur des grands cartons, encadrées par une bordure finement dorée, tracée directement sur le carton. Ce dernier moyen de présenter les images est réutilisé pour celles documentant les peintures du narthex de la cathédrale de Lausanne, également dues à Correvon, où le filet doré est cette fois plus marqué (fig. 10). Soulignons pour finir la façon dont Correvon a mis là en évidence le vouûtain central par des couleurs plus saturées, ►

Fig. 9 *Camera Domini* du château de Chillon (VD). Etat en automne 2010 (Photo K. Queijo)





Fig. 10 Narthex de la cathédrale de Lausanne (VD). Mariage de la Vierge, 1500-05. Photographie coloriée par E. Correvon en 1905. Photographie : 39,5 x 29,5 cm ; collée sur un papier cartonné de 51 x 44 cm (AFMH, EAD-3345)

sans renoncer à colorier les vouîtains latéraux, partiellement hors-champ, qu'il rend avec des couleurs plus éteintes.

Entre le document et l'œuvre d'art

Bien que Wilpert reconnaisse l'utilité indéniable de la photographie pour documenter les monuments et pour servir les recherches des archéologues et des historiens, l'intervention de la main humaine est à ses yeux indispensable afin de reproduire la polychromie des décors. Cet ajout non mécanique n'enlève rien à l'objectivité ni à l'exactitude du document final, et ceci grâce au talent du peintre combiné à la surveillance scientifique de l'archéologue. La valeur documentaire des photographies coloriées est elle aussi admise en Suisse. Cependant, l'utilisation de passe-partout pour encadrer certaines de ces images, ou leur mise en évidence par des

bordures dorées pose la question du statut de ces objets dans notre pays. Bien qu'ils aient en premier lieu été considérés comme des moyens de documentation scientifique, au début du XX^e siècle ils ne devaient pas être totalement dénués de valeur artistique, ce qui contraste – on ne peut s'empêcher de le constater – avec l'oubli dans lequel ils sont tombés depuis lors. ●

Notes

Je tiens à remercier tout particulièrement pour ses conseils le professeur Olivier Lugon, qui enseigne l'histoire de la photographie à l'Université de Lausanne, ainsi que Doris Amacher et Jean-Marc Yersin, respectivement responsable des Archives fédérales des monuments historiques à Berne et conservateur du Musée suisse de l'appareil photographique à Vevey, qui m'ont ouvert les portes de leurs institutions et facilité l'accès aux informations.

1 Rapport annuel de la Société pour la conservation des monuments de l'art historique, 1898.

2 Aujourd'hui, Archives fédérales des monuments historiques à Berne. Mentionnons la série d'autochromes réalisée entre 1912 et 1913 (EAD 13067-13079), d'après des monuments situés sur les régions limitrophes entre le Tessin et les Grisons (Misox, Cauco, Malvaglia, etc.).

3 Citons pour exemple : *Photominature. Guide théorique et pratique*, Genève, 1903 ; Léon Dormoy, *Manuel pratique de photominature et de photopeinture*, Paris, [1910] (3^e éd.).

4 Voir à ce sujet Giulia Bordi, « Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale », in Stefan Heid (éd.), *Giuseppe Wilpert, archeologo cristiano*, actes du colloque, Città del Vaticano, 2009, pp. 323-358.

5 Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. bis XIII. Jahrhundert*, I, Rome, 1916, pp. XI-XII.

6 Joseph Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, 1903, p. 168 ; Idem, « Sul modo di servirsi della fotografia per la pubblicazione delle opere di arte antica », in *Rivista di archeologia cristiana*, II, 3-4, 1925, pp. 156-165, ici p. 156.

7 Wilpert 1916 (cf. note 5), p. XII.

8 Dormoy [1910] (cf. note 3), p. IX.

9 Pour ces deux cas, voir les *Alte Akten* correspondants aux AFMH ; voir aussi Lucas Wüthrich, *Wandgemälde : von Münstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseum Zürich*, Zurich, 1980, pp. 116-124 et 141-159.

10 AFMH, *Alte Akten*, Montcherand, lettre de J. Zemp à A. Naef, le 28 octobre 1902.

11 Archives cantonales vaudoises, N 2 F 3/8, Château de Chillan. *Journal des fouilles*, VIII, pp. 1354 et ss.

12 Albert Naef, *Chillon. I. La Camera Domini. La chambre des comtes et des ducs de Savoie à Chillan*, Genève, 1908.

L'auteure

Karina Queijo est historienne de l'art et rédactrice de la revue A+A. Elle prépare une thèse à l'Université de Lausanne sous la direction des professeurs Serena Romano et Dave Lüthi sur les restaurations de peintures murales en Suisse autour de 1900 et leur documentation graphique.

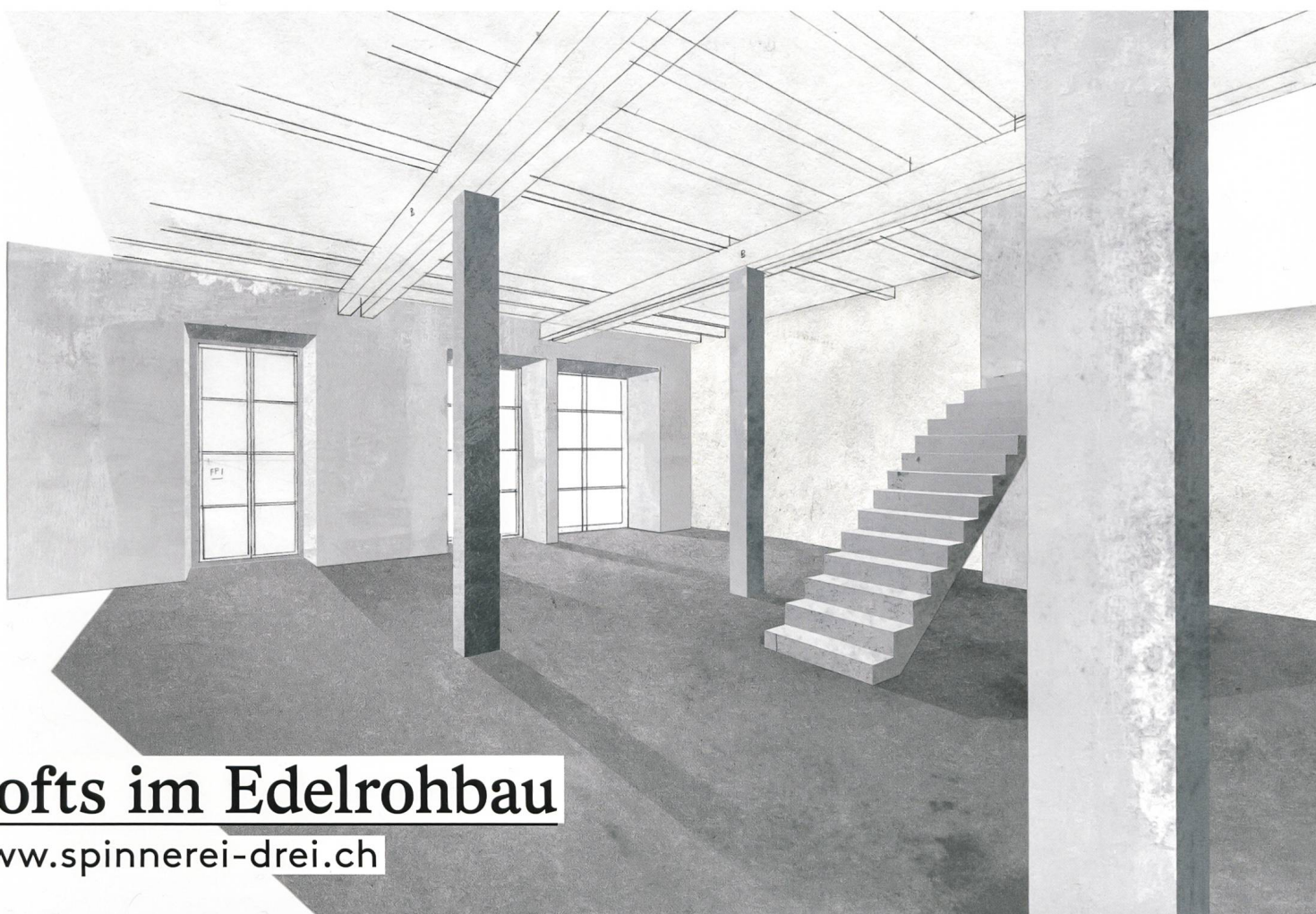
Contact: Karina.Queijo@gmail.com

Zusammenfassung Der Archäologe, der Maler und der Fotograf

Die durch die Erfindung der Fotografie im Jahr 1839 ausgelöste Begeisterung wurde von einer leichten Enttäuschung begleitet: Die Welt konnte lediglich schwarzweiss und nicht in ihren unendlich vielen Farbtönen wiedergegeben werden. Doch schon bald wusste man sich zu helfen und kolorierte die Papierabzüge oder Glasplatten der Daguerreotypien von Hand. Dieses Verfahren war vor allem bei Portraits sehr beliebt. Weniger bekannt ist jedoch, dass es auch bei Wiedergaben von Baudenkmalern verwendet wurde, wenn diese polychrome Verzierungen aufwiesen. Das Eidgenössische Archiv für Denkmalpflege in Bern besitzt ungefähr hundert kolorierte Fotografien, die ab Ende des 19. Jahrhunderts im Rahmen von Restaurierungsarbeiten von Baudenkmalern erstellt worden waren.

Riassunto L'archeologo, il pittore e il fotografo

L'entusiasmo suscitato dall'annuncio dell'invenzione della fotografia, nel 1839, fu subito accompagnato da una certa delusione: il mondo poteva essere riprodotto soltanto in bianco e nero, anziché nella sua infinita varietà di colori. Il problema fu presto risolto con l'introduzione della colorazione a mano dei dagherrotipi, delle lastre di vetro e delle stampe su carta. Adottata anzitutto per i ritratti, la colorazione entrò in uso anche per la documentazione dei monumenti, in particolare per quelli dotati di decorazioni policrome. L'Archivio federale dei monumenti storici a Berna conserva un centinaio di fotografie colorate, realizzate in Svizzera dalla fine del XIX secolo in occasione di interventi di restauro di monumenti storici.



Lofts im Edelrohnbau

www.spinnerei-drei.ch