

Dans quelle mesure une technique photographique spécifique telle que le cyanotype peut-elle fournir un nouvel accès à Bellelay, à l'abbatiale, à son environnement immédiat ? Comment raconter l'histoire du cyanotype en partant d'un lieu comme Bellelay ? Telles sont les questions abordées par Daniela Keiser, artiste en résidence à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Zurich, ainsi que par ses étudiantes et étudiants du semestre de printemps 2023. Dispensé par la professeure Dr. Bettina Gockel au Centre d'études et de recherches sur la théorie et l'histoire de la photographie, lui-même rattaché à la Chaire d'histoire des arts visuels, le cours *blau – bleu – blue – blu – azul. Cyanotypie im Augenblick*, a évolué dans son concept durant l'année 2022, associant deux des projets artistiques de Daniela Keiser. D'une part ses cyanotypes : dans ces œuvres, elle s'intéressait à cette technique photographique dans laquelle les sels ferreux produisent des nuances bleues intenses, et elle réfléchissait par la même occasion aux utilisations historiques et métaphoriques du terme « bleu ». Dans le cadre de l'exposition *Blue Links. Cyanotypes. Daniela Keiser*, elle a montré les travaux qui en étaient résultats, entre autres à la Collection d'art graphique de l'ETH de Zurich (Graphische Sammlung ETH Zurich) du 30 mars au 26 juin 2022.¹ D'autre part, Daniela Keiser a centré sa manifestation sur le lieu de Bellelay dans le Jura bernois. Les préparatifs de son exposition *Das grosse Ticken – Le silence des oiseaux chanteurs* (17 juin au 3 septembre 2023), qu'elle a montée dans

Wie kann ein spezifisches fotografisches Verfahren wie das der Cyanotypie einen neuen Zugang zu Bellelay, zum Kloster und zur unmittelbaren Umgebung ermöglichen? Wie kann man die Geschichte der Cyanotypie mit Hilfe eines Ortes wie Bellelay erzählen? Mit diesen Fragen beschäftigte sich Daniela Keiser, Visiting Artist am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, zusammen mit ihren Studierenden im Frühjahrssemester 2023. Das Konzept der Lehrveranstaltung *blau – bleu – blue – blu – azul. Cyanotypie im Augenblick*, die an der Lehr- und Forschungsstelle der Theorie und Geschichte der Fotografie am Lehrstuhl für Geschichte der bildenden Kunst von Prof. Dr. Bettina Gockel angeboten wurde, entwickelte sich im Laufe des Jahres 2022 und verband zwei von Keisers künstlerischen Projekten. Zum einen sind das ihre Cyanotypien: In diesen Werken spürte sie dieser Form des fotografischen Verfahrens nach, in der die Eisensalze intensive blaue Farbtöne erzeugen, und reflektierte dabei historische und metaphorische Verwendungen des Begriffs «Blau». Im Rahmen der Ausstellung *Blue Links. Cyanotypes. Daniela Keiser* zeigte sie die entstandenen Arbeiten unter anderem in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich vom 30. März bis zum 26. Juni 2022.¹ Zum anderen legte Keiser den Fokus der Veranstaltung auf den Ort Bellelay im Berner Jura. Die Vorbereitung auf ihre Ausstellung *Das grosse Ticken – Le silence des oiseaux chanteurs* (17. Juni bis 3. September 2023), die sie in den Räumen der Abteikirche Bellelay zusammen mit

les salles de l'abbatiale de Bellelay en collaboration avec le curateur Sylvain Menétrey, l'ont incitée à explorer ce lieu plus avant avec les étudiantes et étudiants. Ces deux projets de l'artiste, apparemment sans lien au départ, ont fini par se rapprocher de manière particulière durant le cours. Après avoir suivi une introduction à l'histoire du cyanotype et de la technique photographique, les étudiantes et étudiants ont passé quelques jours à Bellelay pour y concevoir leurs œuvres sur place et réaliser des cyanotypes.

Les 14 groupes d'œuvres et essais présentés dans les pages suivantes sont le résultat de ce travail à Bellelay : les photos et les textes offrent différentes approches artistiques, historiques et même personnelles et ouvrent de nouvelles perspectives sur l'histoire et les histoires du lieu Bellelay et sur les cyanotypes. La couleur bleue – ce « filtre coloré », comme le nomme Sylvain Menétrey dans sa préface – y joue un rôle essentiel. Nommons donc d'abord, au début de cette histoire, le bleu de Berlin ou bleu de Prusse, cette couleur bleue produite au cours du procédé du cyanotype. De fait, lorsque vers 1704 ou 1706, le fabricant de couleurs Johann Jacob Diesbach (vers 1670–1748) et l'alchimiste Johann Konrad Dippel (1673–1734) produisirent le bleu de Prusse, apparemment par inadvertance, ils inventèrent le premier pigment artificiel :² celui-ci offrait une alternative bon marché au bleu outremer, qu'on était obligé d'importer en Europe « par-delà les mers ».³ Ce pigment a eu tellement de succès qu'à Paris, dès 1716, deux manufactures de bleu d'outremer confrontées à la concurrence du bleu de Prusse durent fermer.⁴ En même temps, le bleu de Prusse était commercialisé comme un pigment largement « plus convaincant » et plus lumineux, comme l'expliquait entre autres un article de *The Scientific American* daté du

dem Kurator Sylvain Menétrey ausgerichtet, gab den Impuls, den Ort mit den Studierenden näher zu erkunden. Diese beiden zunächst scheinbar unabhängigen Projekte der Künstlerin fanden in der Lehrveranstaltung auf eine besondere Art und Weise zueinander. Nach einer Einführung in die Geschichte der Cyanotypie und der Fototechnik verbrachten die Student:innen einige Tage in Bellelay, um vor Ort ihre Werke zu konzipieren und Cyanotypien zu erstellen.

Die folgenden 14 Werkgruppen und Essays sind die Ergebnisse dieser Arbeiten in Bellelay: Die Bilder und Texte ermöglichen diverse künstlerische, kunsthistorische sowie persönliche Zugänge und bieten neue Perspektiven auf die Geschichte(n) des Ortes Bellelay und der Cyanotypie. Dabei spielt die Farbe Blau – als « Farbfilter », wie Sylvain Menétrey es in seinem Vorwort nennt – eine wesentliche Rolle. Setzen wir also zunächst das Berliner Blau, die bläuliche Farbe, die durch das cyanotypische Verfahren erzeugt wird, an den Anfang dieser Geschichte. In der Tat entstand mit dem Berliner Blau, das um 1704 oder 1706 vom Farbenhersteller Johann Jacob Diesbach (um 1670–1748) gemeinsam mit dem Alchemisten Johann Konrad Dippel (1673–1734), scheinbar aus Versehen, erzeugt wurde, das erste künstlich hergestellte Pigment:² Es bot eine günstigere Alternative zu Ultramarin, das « über das Meer » nach Europa importiert werden musste.³ Das Pigment war so erfolgreich, dass in Paris bereits 1716 zwei Ultramarin-Manufakturen durch die Konkurrenz der Berliner-Blau-Herstellung schliessen mussten.⁴ Gleichzeitig wurde das Berliner Blau als das weitaus « überzeugendere », strahlendere Pigment vermarktet, wie es unter anderem ein Artikel in *The Scientific American* vom 12. Juni 1847 erklärt: «[i]n manufactures, this is the most brilliant of all blues. Neither woad, indigo, copper nor cobalt

12 juin 1847 : « [i]n manufactures, this is the most brilliant of all blues. Neither woad, indigo, copper nor cobalt can approach it. »⁵ Le bleu de Prusse fut également utilisé dans l'art et l'artisanat en Asie orientale : c'est par la Compagnie des Indes orientales qu'il fut introduit à Canton dès 1775 ;⁶ au Japon, le mouvement Ukiyo-e utilisa le *bero*, le bleu de Prusse. La couleur a été si abondamment employée à l'ère Bunsei (1818–1830) que les historiennes et historiens de l'art parlent d'une « révolution bleue » dans le milieu de l'Ukiyo-e.⁷

Dans le domaine de la photographie, on ne peut parler d'une révolution bleue toutefois. Le cyanotype, dont l'invention vers 1842 est attribuée à l'astronome britannique John Herschel (1792–1871), était une technique sujette à controverses. Le bleu dans la photographie fascinait autant qu'il irritait : dans l'espace anglo-saxon, des années 1850 aux années 1870, les photographes appréciaient plutôt les tons sépia et bistre, plus chauds. Selon Kim Timby : « Prussian blue wasn't a tint of the monochrome arts of drawing and printing that were clearly important in the positive reception of bister, sepia, and black in photography. Another drawback of bright blue was its extreme dissimilarity to the color of most things photographed. »⁸ Du fait des nuances « non naturelles » de ses tirages, le cyanotype était inacceptable pour le partisan de la photographie naturaliste qu'était Peter Henry Emerson (1856–1936).⁹ Il écrit : « The Ferro-Prussiate printing process, of course, does not concern us, blue prints are only for plans, not for art. »¹⁰

Le cyanotype se distinguait par le fait que dans la photographie d'art, cette technique d'impression était considérée comme noble, mais surtout, qu'à ses débuts, c'était un « simple » procédé de reproduction. Très tôt lui est restée attachée la fonction de « copie

can approach it.»⁵ Berliner Blau fand auch Einzug in den künstlerischen und kunsthandwerklichen Gebrauch in Ostasien: So wurde das Pigment durch die Ostindische Kompanie bereits 1775 nach Kanton eingeführt;⁶ in Japan wurde für Ukiyo-e das *bero*, das Berliner Blau, verwendet. Die Farbe wurde in der Bunsei-Zeit (1818–1830) derart prominent eingesetzt, dass Kunsthistoriker:innen von einer «Blauen Revolution» in der Ukiyo-e-Szene sprechen.⁷

Von einer blauen Revolution in der Fotografie kann jedoch nicht die Rede sein. Die Cyanotypie, deren Erfindung um 1842 dem britischen Astronomen John Herschel (1792–1871) zugeschrieben wird, war ein umstrittenes Medium. Das Blau in der Fotografie faszinierte und irritierte zugleich: Im angelsächsischen Raum waren es von den 1850er bis zu den 1870er Jahren die wärmeren Sepia- und Brauntöne, die von Fotograf:innen und Kritiker:innen geschätzt wurden. Kim Timby schreibt hierzu: «Prussian blue wasn't a tint of the monochrome arts of drawing and printing that were clearly important in the positive reception of bister, sepia, and black in photography. Another drawback of bright blue was its extreme dissimilarity to the color of most things photographed.»⁸ Wegen der «unnatürlichen» Farbtöne der Abzüge war die Cyanotypie für den Verfechter der sogenannten naturalistischen Fotografie Peter Henry Emerson (1856–1936) inakzeptabel.⁹ Er schrieb: «The Ferro-Prussiate printing process, of course, does not concern us, blue prints are only for plans, not for art.»¹⁰

Die Cyanotypie zeichnete sich dadurch aus, dass sie in der Kunstfotografie als sogenanntes Edeldruckverfahren eingesetzt wurde, aber vor allem auch als «einfaches» Reproduktionsmedium ihren Anfang nahm. Ihr haftete schon früh die Rolle der «Blaupause» an, die weitaus einfacher zu produzieren war

bleue », bien plus facile à produire que les tirages à l'albumine ou à la gélatine argentée. Ce procédé n'est pourtant pas resté cantonné à la fabrication d'épreuves : ainsi, la botaniste Anna Atkins (1799–1871), mentionnée à plusieurs reprises dans les textes qui suivent, exposait des photogrammes et elle créa avec ses cyanotypes l'un des premiers livres illustrés de photographies, la publication en trois fascicules *Photographs of British Algæ. Cyanotype Impressions* (1843–1853). Le cartographe germano-américain Henry Peter Bosse (1844–1903) utilisa ce procédé pour produire des photographies du Mississippi entre Minneapolis et St. Louis. Même les tirages, qui au XIX^e siècle, étaient considérés comme de « simples » copies, gagnent aujourd'hui en importance, surtout comme documents historiques. Pour certains photographes, comme Eadweard Muybridge (1830–1904), le procédé du cyanotype faisait fonction de « copie bleue » de ses négatifs.¹¹ Ces planches contact constituent aujourd'hui les seuls relevés de l'ensemble de son œuvre photographique de personnes et d'animaux car les plaques négatives ont disparu.¹²

En tant que copies des publications illustrées, ces documents bleus ont également joué un rôle essentiel : ainsi, la Bibliothèque nationale d'Écosse possède des cyanotypes de motifs de Perse et du Kurdistan ayant autrefois appartenu à la Britannique Isabella Bird Bishop (1831–1904), écrivaine voyageuse. Les photos ont été prises entre 1889 et 1890 par un photographe militaire sur mandat du feld-maréchal britannique de Madras et des Indes, Sir Frederick Sleight Roberts (1832–1914), lors d'une expédition à laquelle Isabella Bird Bishop participait. Quelques-uns de ces cyanotypes ont servi de typons pour les illustrations de sa publication *Journeys in Persia and Kurdistan* (1891). Isabella Bird Bishop ne put cependant sélectionner

als Albumin- oder Silbergelatineabzüge. Dennoch wurde dieses Verfahren sehr wohl nicht nur für das Erstellen von Druckfahnen eingesetzt: Die in den folgenden Texten immer wieder erwähnte britische Botanikerin Anna Atkins (1799–1871) beispielsweise belichtete Fotogramme und erstellte mit den Cyanotypien eines der ersten fotografisch illustrierten Bücher, die dreibändige Publikation *Photographs of British Algæ. Cyanotype Impressions* (1843–1853). Der deutsch-amerikanische Kartograf und Fotograf Henry Peter Bosse (1844–1903) verwendete das Medium, um Bilder des Mississippi zwischen Minneapolis und St. Louis zu schaffen. Auch die Abzüge, die im 19. Jahrhundert «nur» als Kopien erstellt wurden, gewinnen heute vor allem als historische Dokumente an Bedeutung. Fotograf:innen wie Eadweard Muybridge (1830–1904) verwendeten das Cyanotypie-Verfahren als «Lichtpause» der Negative.¹¹ Diese Kontaktabzüge bilden heute die einzigen Aufzeichnungen seiner gesamten fotografischen Werke von Menschen und Tieren, da die Negativplatten nicht mehr existieren.¹²

Auch als Vorlage für illustrierte Buchpublikationen spielten diese blauen Dokumente eine wesentliche Rolle: Die National Library of Scotland beispielsweise ist in Besitz von Cyanotypien mit Motiven aus Persien und Kurdistan, die einstmals der britischen Reiseschriftstellerin und Fotografin Isabella Bird Bishop (1831–1904) gehörten. Die Bilder wurden zwischen 1889 und 1890 von einem Militärphotografen im Auftrag des britischen Oberbefehlshabers von Madras und Indien, Sir Frederick Sleight Roberts (1832–1914), auf einer Expedition aufgenommen, an der Bird Bishop teilnahm. Einige dieser Cyanotypien dienten als Vorlagen für Illustrationen ihrer Publikation *Journeys in Persia and Kurdistan* (1891). Isabella Bird Bishop durfte für diese jedoch nur

que les sujets ne livrant aucune indication sur l'expédition ou l'opération militaire britannique sur le terrain.¹³ Les cyanotypes livrent ainsi une impression de son expérience personnelle du Proche-Orient, à laquelle les lectrices et lecteurs de son livre n'ont pas accès. Aujourd'hui, ces tirages bleus peuvent être compris comme des images intermédiaires, elles nous fournissent une bonne idée des processus de décision des photographes, respectivement des autrices et auteurs.

Mais quelles expériences et quelles histoires de Bellelay raconter à l'aide des cyanotypes ? L'objectif du cours était d'allier de manière artistique la technique du cyanotype à ce lieu du Jura bernois. Dans un premier temps, Daniela Keiser a invité les étudiantes et étudiants à se laisser inspirer par les salles et l'environnement de l'abbaye, les jardins, le paysage, l'espace de l'église abbatiale et de l'ancienne clinique psychiatrique. Par ailleurs, le grand atelier de l'abbaye, spécialement aménagé, devait être le lieu où développer ensemble les cyanotypes. Les étudiantes et étudiants décrivent et commentent leur processus de création et leurs réflexions sur le lieu et l'histoire sous forme d'essais personnels. Une sélection de ces œuvres et de ces essais est présentée dans cette publication.

Les étudiantes et étudiants établissent entre la technique et le lieu des rapports multiples. En guise d'entrée en matière, Magali Berberat, d'origine jurassienne, concrétise dans ses œuvres l'histoire pesante de Bellelay par une collection de petits « bibelots » dont elle arrange les petits cyanotypes qui en résultent à la façon de carreaux de faïence. Aline Schaeren, Isabella Furler, Eric Vanoncini et Saskia Patrizia Sutter décrivent, eux aussi, dans leurs textes leur confrontation artistique avec l'abbatiale et la clinique, les traces historiques visibles et invisibles – un lieu d'isole-

Motive auswählen, die keinerlei Hinweise auf die Expedition oder die britische militärische Operation vor Ort preisgaben.¹³ Die Cyanotypien enthalten somit Spuren ihrer persönlichen Erfahrung im Nahen Osten, die den Leser:innen ihres Buchs verborgen bleiben. Heute können diese blauen Abzüge als « Zwischenbilder » verstanden werden und geben uns einen wichtigen Einblick in die Entscheidungsprozesse der Fotograf:innen beziehungsweise Autor:innen.

Welche Erfahrungen und Geschichten jedoch lassen sich mit Hilfe der Cyanotypie von Bellelay erzählen? Ziel der Lehrveranstaltung war es, die Technik der Cyanotypie mit dem Ort im Berner Jura auf künstlerische Weise zu verbinden. Zunächst lud Daniela Keiser die Studierenden ein, insbesondere die Räume und Umgebung des Klosters, die Gartenanlage, die Landschaft, die Räumlichkeiten der Abteikirche und der ehemals Psychiatrischen Klinik als Inspirationsquelle wirken zu lassen. Zudem sollte das eigens eingerichtete, grosse Atelier in der Klosteranlage der Ort sein, um die Cyanotypien gemeinsam zu entwickeln. In Form von persönlichen Essays beschrieben und kommentierten die Student:innen ihren Werkprozess und ihre Gedanken zu Ort und Geschichte. Eine Auswahl der Werke und Essays werden in dieser Publikation vorgestellt.

Die Bezüge, welche die Studierenden zwischen Technik und Ortschaft herstellen, sind vielfältig. Den Einstieg macht Magali Berberat, gebürtige Jurassierin, die in ihren Werken die bedeutungsschwere Geschichte Bellelays auf eine Sammlung von kleinen « bibelots » herunterbricht und die resultierenden kleinen Cyanotypien kachelartig arrangiert. Auch Aline Schaeren, Isabella Furler, Eric Vanoncini und Saskia Patrizia Sutter beschreiben in ihren Texten ihre künstlerische

ment, de calme, de repos ou aussi de solitude. Angelika Una Kubinski expérimente avec une lampe à ongles à UV, qui lui sert d'appareil d'exposition pour ses cyanotypes, et elle s'interroge sur le rôle que jouaient, et jouent encore sur la scène artistique, certains instruments et matériaux à connotation féminine. De leur côté, Moira Lara Dahinden et Anna Dedi s'inspirent de quelques artistes et prennent pour points de départ de leurs travaux certains motifs et œuvres de l'histoire de l'art. Clara Soiron et Hannah Pretreshnja se concentrent sur la couleur bleue : elles créent à partir de la signification métaphorique du bleu un lien avec l'atmosphère du lieu. Lola Pedrazzini esquisse non seulement l'histoire de Bellelay et du cyanotype, elle nous donne aussi un aperçu de ce qu'a pu être l'expérience du groupe d'étudiantes et d'étudiants à Bellelay. Une expérience impressionnante sur place, qu'elle évoque en ces termes : « Der Reiz und die Wirkungskraft des cyanotypischen Verfahrens sowie die Stimmung im unbelebten Bellelay waren im Kollektiv zu spüren. » (L'attrait et la force d'impact du procédé cyanotypique ainsi que l'atmosphère dans ce Bellelay déserté se sont ressentis dans le collectif.)¹⁴ Jesca Li Baumann et Finn-Louis Hagen centrent leur étude sur leur approche artistique ; ils nous conduisent à travers les salles de l'abbatiale et partent avec nous à la recherche de motifs. Alessandro Barberis clôt ce livre par une réflexion philosophique sur le lien existant entre ce qu'on appelle les matières premières et le procédé du cyanotype. Les œuvres et les essais nous proposent ainsi un aperçu de ce que les étudiantes et étudiants ont vécu dans ce lieu avec Daniela Keiser, et ils nous racontent en outre de nouvelles histoires sur le bleu, sur le cyanotype et sur Bellelay.

Stella Jungmann

Auseinandersetzung mit Kloster und Klinik, den sichtbaren und unsichtbaren historischen Spuren – ein Ort der Abgeschiedenheit, Ruhe, Erholung oder auch der Einsamkeit. Angelika Una Kubinski experimentiert mit der UV-Nagellampe als Belichtungsinstrument für ihre Cyanotypien und geht der Frage nach, welche Rolle bestimmte weiblich codierte Instrumente und Materialien in der Kunstszene spielten und spielen. Moira Lara Dahinden und Anna Dedi hingegen lassen sich von Künstler:innen inspirieren und nutzen kunsthistorische Motive und Werke als Ausgangspunkt ihrer eigenen Arbeiten. Clara Soiron und Hannah Pretreshnja setzen sich mit der Farbe Blau auseinander: Sie schaffen mit der metaphorischen Bedeutung des Blaus eine Verbindung zur Atmosphäre vor Ort. Lola Pedrazzini umreisst nicht nur die Geschichte Bellelays und der Cyanotypie, sondern gibt uns einen Einblick in die Erfahrung, als Studierendengruppe in Bellelay gewesen zu sein. Eindrücklich sei die Erfahrung vor Ort gewesen, die sie wie folgt beschreibt: «Der Reiz und die Wirkungskraft des cyanotypischen Verfahrens sowie die Stimmung im unbelebten Bellelay waren im Kollektiv zu spüren.»¹⁴ Jesca Li Baumann und Finn-Louis Hagen legen den Fokus auf ihre künstlerischen Herangehensweisen; sie führen uns durch die Räume des Klosters und gehen mit uns auf Motivsuche. Mit einer philosophischen Auseinandersetzung zur Verbindung zwischen den sogenannten Urstoffen und dem Verfahren der Cyanotypie schliesst Alessandro Barberis den Band. Die Werke und Essays bieten uns somit einen Einblick in die Momente, die die Studierenden mit Daniela Keiser vor Ort erlebt haben, und erzählen uns darüber hinaus neue Geschichten über das Blau, über die Cyanotypie und über Bellelay.

Stella Jungmann

- 1 L'exposition était une coopération avec le Cabinet d'estampes, de dessins et de photographies des Collections nationales de Dresde ainsi qu'avec le Ulster Museum, Belfast, qui ont présenté les travaux de Daniela Keiser dans leurs institutions, simultanément à la Collection d'art graphique de l'ETH de Zurich.
- 2 Charlotte Guichard, Anne-Solenn Le Hö et Hannah Williams, Prussian Blue. Chemistry, Commerce, and Colour in Eighteenth-Century Paris, in : *Art History* 46, No 1 [1^{er} février 2023], pp.154-186, ici p.155.
- 3 Le bleu outremer, produit à partir de la roche métamorphique Lapis-lazuli, était extrait des mines de ce qui est aujourd'hui l'Afghanistan et arrivait en Europe en passant par l'Italie : Joyce Plesters, Ultramarine Blue, Natural and Artificial, in : Ashok Roy [éd.], *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, Washington 1993, pp.37-65, ici p.38.
- 4 Guichard/Le Hö/Williams 2023 [cf. note 2], p.156.
- 5 Prussian Blue, in : *The Scientific American* 2, No 38 [1847], p.299.
- 6 Kate Bailey, A Note on Prussian Blue in Nineteenth-Century Canton, in : *Studies in Conservation* 57, No 2 [2012], pp.116-121, ici p.117.
- 7 Henry D. Smith II, Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints, in : John T. Carpenter [éd.], *Hokusai and His Age. Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam 2005, pp.234-269, ici p.235.
- 8 Kim Timby, The Colors of Black-and-White Photography, in : Bettina Gockel [éd.], *The Colors of Photography*, Boston 2021, pp.201-230, ici p.214.
- 9 Dusan C. Stulik et Art Kaplan, *Cyanotype*. Los Angeles 2013 [*The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*], p.7.
- 10 P[eter] H[enry] Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, Londres 1889, p.194.
- 11 Stulik/Kaplan 2013 [voir note 9].
- 12 Les cyanotypes d'Eadweard Muybridge se trouvent au Musée national de l'Histoire américaine de la Smithsonian Institution : https://americanhistory.si.edu/collections/nmah_1276026 [consulté le 5.4.2024].
- 13 Luke Gartlan, «A Complete Craze». Isabella Bird Bishop in East Asia, in : *PhotoResearcher* 15 [2011], pp.13-26, ici p.15.
- 14 Voir l'essai de L. Pedrazzini dans la présente publication, ici p.107.
- 1 Die Ausstellung war eine Kooperation mit dem Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, und dem Ulster Museum, Belfast, die gleichzeitig mit der Graphischen Sammlung der ETH Zürich Arbeiten von Daniela Keiser in ihren Institutionen präsentierten.
- 2 Charlotte Guichard, Anne-Solenn Le Hö und Hannah Williams, Prussian Blue. Chemistry, Commerce, and Colour in Eighteenth-Century Paris, in: *Art History* 46, Nr.1 [1.Februar 2023], S.154-186, hier S.155.
- 3 Ultramarin, das aus dem Metamorphit Lapislazuli entnommen wurde, gelangte von Minen aus dem heutigen Afghanistan über Italien nach Europa: Joyce Plesters, Ultramarine Blue, Natural and Artificial, in: Ashok Roy [Hg.], *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Bd.2, Washington 1993, S.37-65, hier S.38.
- 4 Guichard/Le Hö/Williams 2023 [wie Anm.2], S.156.
- 5 Prussian Blue, in: *The Scientific American* 2, Nr.38 [1847], S.299.
- 6 Kate Bailey, A Note on Prussian Blue in Nineteenth-Century Canton, in: *Studies in Conservation* 57, Nr.2 [2012], S.116-121, hier S.117.
- 7 Henry D. Smith II, Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints, in: John T. Carpenter [Hg.], *Hokusai and His Age. Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam 2005, S.234-269, hier S.235.
- 8 Kim Timby, The Colors of Black-and-White Photography, in: Bettina Gockel [Hg.], *The Colors of Photography*, Boston 2021, S.201-230, hier S.214.
- 9 Dusan C. Stulik und Art Kaplan, *Cyanotype*. Los Angeles 2013 [*The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*], S.7.
- 10 P[eter] H[enry] Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, London 1889, S.194.
- 11 Stulik/Kaplan 2013 [wie Anm.9].
- 12 Die Cyanotypien von Eadweard Muybridge befinden sich in der National Museum of American History des Smithsonian Instituts: https://americanhistory.si.edu/collections/nmah_1276026 [abgerufen am 5.4.2024].
- 13 Luke Gartlan, «A Complete Craze». Isabella Bird Bishop in East Asia, in: *PhotoResearcher* 15 [2011], S.13-26, hier S.15.
- 14 Siehe Pedrazzini's Essay in der vorliegenden Publikation, hier S.107.