

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dějiny výtvarného umění

Jana Sklenářová Teichmanová

**Uměleckoprůmyslová škola v Praze a její ateliéry
v letech 1890 - 1910**

**School of Applied Arts and its studios in the
years 1890 - 1910**

Teze disertační práce

Vedoucí práce – Prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

2015

Uměleckoprůmyslová škola v Praze byla založena jako druhá tohoto typu v Rakousko-Uhersku po vzoru vídeňské Uměleckoprůmyslové školy, která vznikla v roce 1867. Na základě císařského rozhodnutí ze dne 5. 6. 1885 a potvrzujícím výnosem Ministerstva kultu a vyučování ve Vídni dne 10. 6. 1885 č. 10.144 byla škola oficiálně zahájena.¹

V té době v Praze již existovaly odborné školy, které měly být podle nového uspořádání začleněny do vznikajícího ústavu. Jednalo se o Všeobecnou kreslířskou školu a Odbornou školu pro zlatnictví a příbuzná řemesla, jejichž specializovaná výuka se skutečně stala součástí programu nové instituce. Uměleckoprůmyslová škola byla podřízena přímo Ministerstvu kultu a vyučování ve Vídni, nikoliv zemské školní radě. Status školy zůstal v rovině středního stupně vzdělání, nicméně přímá podřízenost ministerstvu zajišťovala organizaci výjimečné postavení, umocněné silnou osobností Františka Schmoranze podporujícího svobodný způsob výuky podle akademického vzoru praktikovaný v odborných a speciálních školách. Založením Uměleckoprůmyslové školy vrcholil systém českých a moravských odborných škol, ačkoliv zabezpečení rozvoje uměleckých řemesel plnily tyto školy poměrně vyváženým způsobem ve všech odvětvích. Spojení užitého umění s monumentální architekturou, malbou a sochařstvím v jednom centrálním institutu umožňující existenci jednotlivých uměleckých oborů v symbióze ve společnosti dlouho chybělo. Skutečnost, že někteří z profesorů tuto pomyslnou hranici překročili, odkazuje k silně zakořeněnému uměleckému názoru, který posunul uměleckou úroveň školy pozitivním směrem k instituci vychovávající budoucí výrazné osobnosti hlavně na poli sochařství a architektury. Studenti malířských škol však stále doplňovali své vzdělání na Akademii výtvarných umění v Čechách nebo v zahraničí.

Studie věnovaná zvláště historickému nástihu metodického systému Uměleckoprůmyslové školy v Praze si vytkla za cíl především na základě podrobného archivního výzkumu prostudovat kompletní doložitelný materiál týkající se výukového schématu školy, jejich ateliérů i pedagogů v určitém časovém rozhraní, které však plní pouze pomyslnou hranici. Řada údajů sice již byla publikována buď v literatuře vycházející k významnému jubileu školy, nebo v monografických publikacích, nicméně velké množství skutečností bylo dosud pominuto bez

¹ Věstník ministerstva kultu a vyučování 1885, 166

povšimnutí stejně jako některé z ateliérů, u nichž se dosavadní poznání spokojilo se stručnou charakteristikou. Samotné téma a způsob jeho zpracování vyvolává další otázky a podněty k rozvoji jednotlivých badatelských okruhů. Teoreticko-filozofický základ samotné existence škol má v českém prostředí dosud deficit, zatímco zvláště v rakouské oblasti vznikají rozsáhlé diskuse v intencích semperovských tezí a v Anglii se neustále studuje vliv Johna Ruskina, Williama Morrisa a Waltera Cranea včetně dopadu jejich výtvarných názorů na další generace umělců. Z hlediska zasazení našeho tématu do celkového kontextu bylo nutné připomenout určité souvislosti dotýkající se vzniku uměleckoprůmyslového vzdělávání stejně jako situaci, jež panovala na našem území. Každá ze jmenovaných odborných škol má však svou vlastní historii a výrazné pedagogické osobnosti, jejichž rozbor by vydal spolehlivě na samostatnou badatelskou studii, pro nás se však jedná do jisté míry o okrajové téma k vykreslení určité výjimečnosti postavení Uměleckoprůmyslové školy především z hlediska jejího personálního obsazení, nicméně zároveň poukazujeme na fakt, že některé z těchto odborných škol vyspělo postupně na obdobnou stylovou úroveň. Časový prostor vymezený k tomuto rozvoji spadá do období prvních absolventů pražské školy, kteří hledali adekvátní uplatnění a často jej našli opět ve vzdělávacím systému. Bylo by však krátkozraké připisovat zásluhu pouze studentům Uměleckoprůmyslové školy v Praze, rovněž vídeňská zásobila české školy svými absolventy obdobně jako Akademie nebo technické instituce.

Umění, dekorace a řemeslo se na půdě Uměleckoprůmyslové školy v Praze spojily v jednotné koncepci pod vedením výrazných osobností, jejichž soukromé zakázky se bezprostředně prolínaly s činností školy. Z hlediska metodického přístupu kladli profesori a umělci v jedné osobě důraz na práci v ateliéru, ale zároveň se snažili své studenty prostřednictvím spolupráce zapojit do reálné profesní praxe a problematiky.

V rámci možností tento postup praktikoval zejména Jan Kotěra, Celda Klouček a Josef Václav Myslbek. Kotěra řešením svých staveb a interiérů nejvíce ztělesňoval význam pojmu „Gesamtkunstwerk“, tvořící v konstruktivní součinnosti s malíři, sochaři, řezbáři, pasíři a kovotepci, kteří dotahovali k dokonalosti programový záměr hlavního iniciátora. A právě z tohoto úhlu pohledu je Kotěrovo jméno skloňováno v souvislosti s reformním hnutím na škole, které však zapustilo své kořeny mnohem dříve. Friedrich Ohmann a Celda Klouček anticipovali historické vzory a zvláště v devadesátých letech 19. století začínali hledat nová

východiska, neboť si uvědomovali rostoucí proměny světového výtvarného umění, na které nejrychleji reagovalo malířství bezprostředně následované reakcí sochařů. Úloha užitého umění a bytové kultury byla dlouho upozaděna a teprve světové výstavy vytáhly otázku jejich významu na světlo a po nespočetných diskusích o vlivu uměleckého průmyslu na veřejný i intimní domácí prostor vyhráli reformisté. Tradicionalismus a zažitá estetická hodnoty s pokleslým vkusem bylo zvláště v nacionálně smýšlející Praze těžké narušit. Tato skutečnost se projevila i v počátečním nadšením z Kotěrova působení na Uměleckoprůmyslové škole, z něhož však konzervativní kruhy krátce na to vystřízlivěly, neboť nebyly schopni překonat moderní účelový přístup k architektuře i dekorativní výzdobě. Ve srovnání se situací Josefa Hoffmana, spolužáka Kotěry u Otty Wagnera na Akademii výtvarných umění ve Vídni, který si po krátkém působení coby Wagnerova asistenta otevřel úspěšný ateliér vytížený veřejnými zakázkami, Jan Kotěra musel své architektonické názory neustále obhajovat. Potenciál, který v jeho osobě měla Praha k dispozici, nebyl bohužel zdaleka vytěžen, ani dostatečně oceňován a brzy jej v architektonické koncepci nahradila mnohem radikálnější mladá generace žáků, ať již Friedricha Ohmanna, jeho vlastních nebo z vídeňských škol, z nichž jej mnozí obdivovali, jiní kritizovali. Pravdou však zůstává, že Kotěrova architektura položila základ moderní české architektury, a sám autor svým pedagogickým přístupem otevřel nové umělecké obzory. Jiné východisko z přetrvávající krize neustálé imitace historizující fáze v téměř všech výtvarných oborech představovalo lidové umění, ačkoliv v tomto případě se spíše střetávalo národně vlastenecké hnutí s bezprostřední touhou po jednoduchosti tvaru. Otakar Novotný i Vlastislav Hofman spatřovali v této snaze slepou uličku, neboť považovali selskou tvorbu za pouhou nižší odvozeninu historických stylů.² Přesto se této derivované tvorbě věnovali i někteří profesori Uměleckoprůmyslové školy, Jan Kastner v lidovějších formách, jiní, jako Karel Vítězslav Mašek a Jan Kotěra hledali inspiraci spíše ve vzoru a tonalitě.

Resumé výuky odborných škol z hlediska objektivní kritiky nepřináší pouze pozitivní stanovisko. Progresivní tendence školy sice posouvaly své hranice a repertoár práce v dílnách díky umělecky silným osobnostem a nekonvenčnímu přístupu v souvislosti s osvícenou proměnou kresby na základě přírody. Později sehrál stejný element útlumovou roli. Kresba přírodnin a výuky aktu se stala v

² NOVOTNÝ 1909-1910, 68-69; HOFMAN 1911-1912, 58

období po roce 1900 až do reformy po skončení první světové války hlavním kritériem hodnocení studentů na škole a především na její úrovni kladli pedagogové důraz. Kreslení představovalo základní podklad pro jakýkoliv převod motivu do materiálu. Logicky tak došlo ke zpomalení rozvoje zvláště grafických technik, jak referoval Josef Čapek v Lidových novinách v roce 1921. Kompozice grafických návrhů studentů reagovaly na potřeby uměleckoprůmyslového trhu a odpovídaly nejen v celkovém rozvrhu motivu a ornamentu moderní estetice, ale mladí umělci si čím dál tím více uvědomovali i význam typografie. Z hlediska celkového zhodnocení lze všeobecně konstatovat, že Uměleckoprůmyslová škola zvládla skvěle teoretickou přípravu, avšak praktická výuka právě grafických technik byla v Maškově i Schikanederově škole, kteří primárně připravovali studenty k univerzálnímu využití jejich schopností, podceněna.

Je třeba si uvědomit, že v této době nastal značný nárůst zájmu o reklamu, ilustraci, firemní slogany a prezentaci uměleckého průmyslu. Zdánlivě drobný nedostatek se záporně propisoval do činnosti jejich absolventů nucených doplňovat si aplikovanou znalost techniky litografie, dřevorytu, linorytu, hloubkových barevných tisků nebo tisků z plochy mimo školu.

Další zhodnocení je třeba cílit na splnění počáteční ideje dekorativního účelu škol. Většina ateliérů měla tento termín ve svém názvu a charakteristika tohoto výrazu sama o sobě naplňovala směr výuky. Celda Klouček, Emanuel Novák nebo Julius Ambrus využívali objekt jako předmět určený k dekoraci, ale Jan Kotěra učil své studenty k modelu dekorativní konstrukce, která sama o sobě plní funkci esteticky rovnocennou s uměleckým dílem. Střetávala se zde polarita vizuálně pokrokového hlediska dosud založeného na uměleckořemeslné tradici a semperovský wagnerovský přístup k formě, funkci a konstrukci, která se postupně prosadila nejen v architektuře a bytové kultuře, ale i v oblasti užitého umění, včetně předmětů každodenní potřeby. Řemeslo tak dodávalo smyslu výuky Uměleckoprůmyslové školy své existenční oprávnění, osobnost Jana Kotěry, Jana Preislera, Stanislava Suchardy, ale trochu v odlišném výrazovém duchu i Celdy Kloučka a Josefa Ladislava Němce jí udávaly stylové zbarvení. Přes určité názorové konfrontace pedagogů vyplývající spíše z názorových generačních bariér, představující neustále opakující se klišé, je třeba kladně ocenit jednotnou obhajobu školy.

Vzhledem ke značnému množství studentů i profesorů nebylo cílem práce vytvářet medailonkový typ studie, ani čistě monograficky uzavřené analýzy věnující se kompletní tvorbě umělců působících v pedagogickém sboru. V důsledku určité deziluze z výsledků badatelského úsilí dohledat školní práce studentů bylo třeba posunout celou práci do jiné polohy, zaměřené především na stylový vývoj školy a zachycení její celkové atmosféry. Absence dostatečného množství školních prací vyvolává otázku, co se stalo se všemi studii a kompozicemi a zda vůbec docházelo k jejich uložení ve školním archivu. V tomto případě se domníváme, že praxe fungovala obdobným způsobem, jako je tomu dnes na uměleckých školách, kdy si studenti své práce odnášejí a pouze zlomek zůstává na škole jako studijní materiál. Některé studentské práce přešly do vlastnictví profesorů, jak o tom svědčí záznamy Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Regionálního muzea v Chrudimi nebo Západočeského muzea v Plzni. Navíc nesmíme zapomínat, že budova byla v době trvání první světové války vyklizena pro potřeby lazaretu, a v důsledku těchto okolností došlo patrně k dalším ztrátám školního vybavení. Studijní práce bylo tedy třeba v muzejních i galerijních institucích vyhledávat jmenovitě, což se ukázalo vzhledem k vysokému počtu studentů na škole jako nereálné (1714 studentů), a proto bylo nakonec přistoupeno ke kompromisu zaměřit se na určité umělecké osobnosti. Postupem času bylo jasné, že hlavním zdrojem pro výše nastíněnou problematiku budou dobové reprodukce ze školních výstav publikované ve Volných směrech, v Díle, Zlaté Praze a Kunst und Kunsthandwerk. Vybrané ukázky tvorby jednotlivých ateliérů jak z galerijního prostředí, tak tisku jsme zařadili i do obrazové přílohy. Kromě prezentace školních výstav dobové uměnovědné časopisy přinášely ve svých pravidelných zprávách další informace, které dokreslují provázanost školy s dalšími institucemi. V pražském prostředí nebyla Uměleckoprůmyslová škola tak úzce spojena s Uměleckoprůmyslovým muzeem, jako tomu bylo v rakouské metropoli, nicméně i u nás docházelo k určité spolupráci. Uměleckoprůmyslové muzeum vypisovalo celou řadu soutěží, kterých se účastnili absolventi školy s poměrně velkým úspěchem, přičemž některé z těchto konkurencí jsme připomněli zejména v souvislosti s činností Anny Boudové Suchardové. Ženský element zakomponovaný do programového základu Uměleckoprůmyslové školy v Praze nebyl ve své podstatě dosud zpracován a zasazen ve svém významu do její historie. V dnešní době nejsou feministická témata již žádnou novinkou. Vyšla celá řada publikací, reflektující problematiku postavení ženy ve společnosti z různých úhlů

pohledu. Ke snaze zorientovat se na poli ženských dějin zcela přispěla i konference na téma „Žena v dějinách Prahy“, kterou pořádal Archiv hlavního města Prahy ve spolupráci s Nadací pro gender studies v roce 1993 a další mezinárodní vědecké setkání v roce 2006 odehrávající se v přednáškovém sálu Clam-Gallasova paláce v Praze, kde zaznělo 17 příspěvků. Sborník studií pojmenovaný stejně jako konference „Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2. poloviny 19. století se skládá i z příspěvků, které předneseny nebyly a doplňuje tak rozsáhlou diskusi připomínající relevantnost otázek spojených s širokou problematikou dějin žen. Ženské historiografii v Rakousko-Uhersku se věnuje celá řada českých historiků osvětlující na pozadí sociálního vývoje roli ženy včetně údajů o domácích a veřejných poměrech jejího života. Dámská kreslířská škola Uměleckoprůmyslové školy v Praze, ateliér Jakuba Schikanedera a odborná škola pro umělé vyšívání dosud čekaly na rozbor své výuky a praxe. Přes úvodní slovo o emancipaci ženského vzdělávání však není cílem pouze feminní přístup, ale odhalení naprosto klíčové role, kterou sehrálo otevření těchto oddělení pro dobovou problematiku ženského vzdělávání všeobecně. Na konci 19. století naše ženy nebojovaly o volební právo, ale o právo vzdělávat se rovnoprávně na kvalitativně vyrovnaných institucích a obstat tak v samostatném životě. Počáteční idea šlechtění vkusu se na v dámských školách vymanila ze svých hranic a proměnila se zejména po roce 1905, kdy se koedukoval vedle Schikanedera i Ambrusův ateliér a ženy studovaly s určitou výjimkou rovněž na všeobecných a odborných školách ve třídách Stanislava Suchardy, Karla Vítězslava Maška a Jana Kotěry. Nejuniverzálnější umělecký názor mohly žáčky získat u Jakuba Schikanedera, u něhož se kromě analytických kreseb figurálního i ornamentálního zaměření a tradiční malby květin, zátiší a dekorací, studovala i ilustrace a grafické návrhy. Studenti jeho školy vytvořili malířsky zajímavé práce jak námětově, tak koloritem, které se plnohodnotně rovnají vrstevníkům na Akademii nebo kolegům z Vídně. Diametrální rozmanitost v motivech této školy umožnila studentům pracovat v různých oborech, přičemž mnozí z nich se s úspěchem věnovali ilustraci, jako například Josef Wenig, Robert Schlosser nebo Pavla Vicenová Rousová.

V tomto pojednání je třeba shrnout i samotné vytyčené cíle této práce, kterými byly na prvním místě historicko-metodické konsekvence, stylový rozvoj školy a především, zda škola naplnila svá vlastní předsevzetí stanovená Schmoranzem a první sestavou profesorského sboru. Historické pozadí stejně jako

pojednání o praxi panující v jednotlivých ateliérech včetně všeobecných škol bylo zpracováno na základě archivního průzkumu a v případě, že chybí hlavní vymezení náplně ateliéru v textu, je specifikováno v příslušné příloze. Výuka ve všeobecných školách se příliš nelišila od svého vídeňského vzoru a víceméně se hrávala roli přípravy pro odborné a speciální ateliéry. Na konci devadesátých let si téměř všichni vedoucí ateliérů uvědomili sílu nového výtvarného trendu, který přišel společně s Janem Kotěrou, aniž by vnímali novátorské způsoby pouze jako vídeňské manýry. Postupně sami docházeli k názoru, že se jedná o moderní styl, jemuž se budou muset přizpůsobit, pokud chtějí, aby jejich studenti obstáli i na uměleckém trhu. Přes počáteční nedůvěru hlavně ze strany starší generace personifikované Jiřím Stibralem, Antonem Hellméssem, Celdou Kloučkem, Janem Kastnerem, Emanuelem Dítětem, Juliem Ambrusem, ale i Annou Seydelovou většina z nich dospěla k naturalistické linii svého umění a secesní stylizaci. Každý svým způsobem transformoval secesní formy do osobitého rukopisu, který je dnes na první pohled rozpoznatelný. Mladší pedagogové jako Stanislav Sucharda, Karel Mašek, Jana Beneš, Ema Krostová a Emanuel Novák společně s Josefem Ladislavem Němcem automaticky vyvinuli svůj styl v tomto duchu, aniž by spatřovali problém ve vytěsnění historických reminiscencí. Určitý distanc pak spatřujeme u malířů, kde Emanuel Krescenc Liška, Jakub Schikaneder, Felix Jenewein i Jan Preisler, pocházející z různých uměleckých generací, vyučovali převážně za pomoci figurálních modelů a rostlinných předloh a v podstatě se spíše snažili udržet kvalitu kresby, než aby zaujímali prioritu k jejímu stylovému akcentu. Nakonec dochované kresby ukazují analytické studie hlav, postav, jejich částí a ve své podstatě se neodchylují od současné výuky figurální kresby na uměleckých školách. Naturalismus a secese se ve škole usídlily na delší dobu, nicméně krátce po Světové výstavě v Saint Louis 1904 se některé ateliéry odpoutaly od těchto směrů a sledovaly další výtvarné principy v podobě symbolismu někdy až s impresionistickými a postimpresionistickými prvky, v architektuře a návrhářství se prosazovala geometrická schémata moderny, které sledujeme i u studentů Celdy Kloučka z roku 1908 až 1910. Robert Hájek, Jaroslav Plichta, Karel Janda, Leopold Schmidt, Bohuslav Popeler a Václav Šidlík představili tyto své práce v prostoru Královské Obory právě v roce 1908. Celda Klouček si evidentně uvědomoval zhoršující se situaci spočívající v aplikaci dekorativního umění v oblasti architektury, přesto se snažil nalézt adekvátní a přijatelné východisko akceptovatelné i modernou.

Z hlediska stylového vývoje lze tedy sledovat přes počáteční nadšení a volný způsob práce víceméně v akademickém stylu pěstovaném Josefem Václavem Myslbekem a Františkem Ženíškem postupný přechod k dekorativnímu umění naturalismu, jenž se na přelomu století transformoval do secesních linií a zvláště v kolorovaných návrzích tapet a textilií byl ornament proměněn do krajní podoby základního znaku rostliny. Tento trend se s příchodem Jana Kotěry prohloubil a jeho inspirativní osobnost působila nakonec i na konzervativněji smýšlející pedagogy, ačkoliv k úplné jednotě nikdy nedošlo. Jeho tvorba a znalost uměleckého vývoje v Evropě zprostředkovaná poměrně hojnou dobovou literaturou jednoznačně ukazovaly současné výtvarné tendence a profesori Uměleckoprůmyslové školy si uvědomovali, že udržovat studenty v neustálém kopírování historických stylů je pouhou tradicionalistickou iluzí. Světová výstava v Paříži 1900 byla posléze pro Uměleckoprůmyslovou školu synonymem pro úspěch a symbolem rozkvětu školy, který byl v mírně diferencované podobě zopakován v roce 1904 v Saint Louis. Ani výstavy v rámci rakouských škol ve Vídni na tomto faktu mnoho neměnily. Výtvarná poloha školy nebyla navíc tak jednoznačně negativně hodnocena, jak je dosud ve srovnání s pařížskou výstavou zakořeněno v povědomí odborné veřejnosti. V dalších letech se škola snažila udržet kvalitu výuky a kontinuálně navazovala na svou tvorbu z přelomu století. Na konci prvního desetiletí však bylo jasné, že škola všeobecně ustrnula až na některé výjimky prosazující individualismus studentské tvorby projevující se neotřelými výtvarnými kompozicemi. V architektonickém ateliéru Jana Kotěry a sochařské škole Stanislava Suchardy se právě v této době před první světovou válkou již naplno projevil vlivy moderny a francouzského sochařství zvláště tvorby Antoina Bourdella, které zde našly živnou půdu a nic na tom nezměnil ani utužující se školní řád Jiřího Stibrala, jehož zásahy gradovaly právě v této době. Celkovou situaci však nelze generalizovat, vždyť v průběhu let každý ateliér pojímal výrazné talenty i průměrné studenty, o nichž dnes bohužel nic nevíme. A jiní žáci, jejichž studentské práce se jeví mimořádnými, se z různých důvodů bohužel neprosadili a rovněž o nich nemáme mnoho informací.

Krátce před odchodem Jana Kotěry v roce 1910 musela Uměleckoprůmyslová škola, stejně jako krátce po svém vzniku, znovu dokazovat, že není pouhou přípravkou pro Akademii, což se jí podle našeho názoru povedlo až po reorganizaci ve dvacátých letech 20. století, kdy nově vzniklé ateliéry anticipovaly dekorativní účel v koncepci designu.

Závěrem je však existenci Uměleckoprůmyslové školy v Praze hodnotit nanejvýš pozitivně, neboť prostřednictvím pedagogické činnosti předních českých umělců obohatila české výtvarné umění o řadu osobností, které významně zasáhly do dalšího uměleckého vývoje na našem území. Její počáteční ideje byly naplněny a díky generační obměně pedagogického sboru posunuty na hranice moderního umění.

Stručný výběr z literatury:

Prameny

AHMP - Archiv hlavního města Prahy. Fond: Vysoká škola uměleckoprůmyslová
1885 – 1962, JAF č.: 1379, č. p. 252

NA – Národní archiv v Praze. Fond Ministerstva kultu a vyučování Vídeň

ABK - Archiv der bildende Kunst in Wien. Verwaltungsakte, sign. 2882

AHAK – Archiv der Hochschule für Angewandte Kunst, Wien

ANG - Archiv Národní galerie v Praze

PNP - Památník národního písemnictví

Publikace, sborníky a katalogy výstav

Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, IV. Band, 1885, 251
– 252

ČADKOVÁ/LENDEROVÁ/STRANÍKOVÁ 2006 – ČADKOVÁ Kateřina/
LENDEROVÁ Milena/STRANÍKOVÁ Jana (edd.): Dějiny žen aneb
Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zasetí
historiografie. Pardubice 2006

ČAPEK 1921 – ČAPEK Josef: Výstav pražské Umělecko-průmyslové školy. In:
Lidové noviny 1921, č. 326, 7

Český interiér na světové výstavě Pařížské 1900. Komitét Obchodní a živnostenské
komory v Praze. Praha 1900

DESCARGUES 1954 – DESCARGUES Pierre: Bourdelle. Paris 1954

DRESSER 1874 - DRESSER Christopher: Studie o designu. Londýn 1874

DRESSER 1862 - DRESSER Christopher: The Art of Decorative Design. London
1862

EITELBERGER 1878 - EITELBERGER Rudolf: Die Kunstbewegung in Österreich,
seit der pariser Weltausstellung im Jahre 1867. Wien 1878

ECKARDT 1967 - ECKARDT Götz: Die Schönheit der Frau in der europäischen
Malerei. Berlin 1967

FLIEDL 1986 - FLIEDL Gottfried: Kunst und Lehre am Beginn der Moderne, die
Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918, Wien 1986

- FAHR-BECKER 1994 – FAHR-BECKER Gabriele: Wiener Werkstätte 1903 – 1932. Köln 1994
- GARB 1994 - GARB Tamara: Sisters of Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris. New Haven 1994
- GARB 1999 - GARB Tamara: Men of Genius, Women of Taste: The Gendering of Art Education in Late Nineteenth-Century Paris. In: WEISBERG Gabriel P./BECKER Jane R. (edd.): Overcoming All Obstacles. The Women of the Académie Julian. New York/New Brunswick 1999, 115-134
- GERE 1999 - GERE Charlotte: Decorative Arts at the World's Fairs: 1850 – 1900. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 56, N. 3, 1999, New York, 1 – 56
- HELMÉSEN 1894 - HELMÉSEN Anton: Die k.k. Kunstgewerbeschule in Prag und ihre Lehrziele. Prag 1894
- HOFMAN 1911-1912 – HOFMAN Vlastislav: Poznámky k nábytku. In: Umělecký měsíčník I, 1911-1912, 58
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011 - HUBATOVÁ-VACKOVÁ Lada: Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880 – 1930. Praha 2011
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2014 – HUBATOVÁ-VACKOVÁ Lada: Duch a ráz naší národní svéráznosti. Obroda lidového umění v uměleckém průmyslu. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ Lada/ PACHMANOVÁ Martina/ PEČINKOVÁ Pavla (eds.): Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870-1970. Praha 2014, 53-57
- KLOUČEK 1888 - KLOUČEK Celda: Ornamente für Architektur und Kunstgewerbeschule nad plastischen Originalen – Professor an der k. k. Kunstgewerbeschule zu Prag (Früher Lehrer and der Kunstgewerbeschule zu Frankfurt a. M.), Tafel 25, Verlag von Heinrich Keller. Frankfurt a. M. 1888
- KLOUČEK 1893 – KLOUČEK Celda: Návrhy uměleckoprůmyslové a dekorativní. Tab.45. J. G. Calve (nakl.). Praha 1893
- KLOUČEK 1906b – KLOUČEK Celda: Celda Klouček a jeho žáci. Světlotisky dle provedených plastik. Tab.50. A. Schroll&Co. (nakl.). Vídeň 1906
- KOLLER 1983 - KOLLER Gabrielle: Die Kunstgewerbeschule des K. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1899 – 1905. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien 1983

- KOTĚRA 1902 – KOTĚRA Jan: Jan Kotěra. Práce mé a mých žáků 1898 – 1901, Vídeň 1901; stejné album vyšlo německy: Kotěra Jan: Meine und meiner Schüler Arbeiten 1898 – 1901, Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1902
- KRÁSNOHORSKÁ 1926 - KRÁSNOHORSKÁ Eliška: Hlasatel pokroku žen. In: TYRŠOVÁ Renáta (ed.): Památce Vojty Náprstka ve sté výročí jeho narozenin. Praha 1926, 19-26
- MÁDL 1895 - MÁDL B. Karel: C. k. umělecko-průmyslová škola v Praze. In: Sto let práce, zpráva o všeobecné zemské výstavě v Praze 1891, díl III., 1895, 547 - 553
- NEUWIRTH 1974 – NEUWIRTH Waltraud: Österreichische Keramik des Jugendstils. München 1974
- NOVOTNÝ 1958 – NOVOTNÝ Otakar: Jan Kotěra a jeho doba. Praha 1958
- OHMANN 1896 – OHMANN Friedrich: Architektura a umělecký průmysl doby baroku, rokoka a empiru v Čechách a jiných zemích rakouských. Vídeň 1896
- OHMANN 1909 - OHMANN Friedrich: Arbeiter aus der Ohmann Schule (1907 – 1909), Specialschule für Architektur des Herrn Oberbaurat Friedrich Ohmann an der k. k. Akademie der Bildenden Künste in Wien, Verlag Anton Schroll & Co.. Wien 1909
- Ornamenty stavební provedené pražskými sochaři, 54 obr. ve světlotisku dle přírody, díl. I., Tab. 54, Verlag Anton Schroll & Co., Vídeň 1905
- Ornamenty stavební provedené pražskými sochaři, 56 obr. ve světlotisku dle přírody, díl II., Tab. 56, Verlag Anton Schroll & Co., Vídeň 1906
- PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005 – PACHMANOVÁ Martina/PRAŽANOVÁ Markéta (edd.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze. Praha 2005
- PEČÍRKA 1935 - PEČÍRKA Jaromír: Uměleckoprůmyslová škola od svého založení. In: Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze 1885 – 1935. Praha 1935
- PEŠEK/LEDVINA 1996 -PEŠEK Jiří/LEDVINKA Václav (edd.): Žena v dějinách Prahy, Sborník příspěvků z konference Archivu hl. m. Prahy a Nadace pro gender studies 1993. Praha 1996
- PETRASOVÁ/PRAHL 2012 - PETRASOVÁ Taťána/PRAHL Roman (edd.): Mnichov -Praha: výtvarné umění mezi tradicí a modernou. Praha 2012
- PEVSNER 1960 – PEVSNER Nikolaus: Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius. New York 1960

- PRAHL 1996 – PRAHL Roman: Vídeň v zrcadle české secese a moderny. In: PRAHL Roman/HOJDA Zdeněk (eds.): Český lev a rakouský orel v 19. století. Praha 1996, 151-159
- PRAHL 1998 -PRAHL Roman: Historický evropský kontext. In: PRAHL Roman a kol.: Posedlost kresbou, Počátky Akademie umění v Praze 1800 – 1835, Praha 1998, 10-13
- SIMOTA/KOSTKA 1985 - SIMOTA Jan/KOSTKA Zdeněk: Sto let práce Uměleckoprůmyslové školy a Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze 1885 – 1985. Praha 1985
- VYBÍRAL 2002 - VYBÍRAL Jindřich: Mladí mistři: architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku. Praha 2002
- VYBÍRAL 2004 – VYBÍRAL Jindřich: Uměleckoprůmyslová škola před sto lety. In: BLÁHOVÁ Kateřina/PETRBOK Václav (edd.): Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století. Praha 2004
- VYBÍRAL 2013 – VYBÍRAL Jindřich: Friedrich Ohmann. Objev baroku a počátky moderní architektury v Čechách. Praha 2013
- Výstava architektury a inženýrství (vydal výkonný výbor). Praha 1898