

Lada Hubatová-Vacková

Krása věcí, průmysl a moderní společnost (1870–1918)

„Vkus, smysl pro krásnou formu nedovedl v našem století zachovati stejný krok s ostatním rychlým rozvojem, a kdežto ona odvětví industrie, jimž napomáhal pokrok věd exaktních, jako matematiky, chemie, fyziky, úžasně vzkvetla, nevzrostlo v první polovici našeho století na poli uměleckého průmyslu nic než chudé a více méně divoké bejlí, jež zřejmý podávalo důkaz, že bez systematické pomoci a energického zakročení obor tento, přenechán i nadále sám sobě, stále ležel by úhorem.“ (Karel Chytil)¹

Počátky uměleckého průmyslu u nás (podobně jako v jiných evropských zemích) jsou tápavé, provází je terminologická neujasněnost a (mnohdy naivní) teorie, jejíž hlavní myšlenkové okruhy se utvářely teprve se samotnou a postupnou definicí oboru. Pozice uměleckého průmyslu se od poloviny 19. století ustavovala mezi „krásnými uměními“, tradičním rukodělným řemeslem, širokou oblastí nejasně definovaného průmyslu, mezi estetikou (krasovědou) a dějinami umění (Kunstgeschichte).² Umělecký průmysl byl nadřazeným pojmem pro dekorativní architekturu, dekorativní sochařství a malířství, kamenictví, tesařství, truhlářství, kovářství, keramiku, sklářství, tkalcovství, zlatnictví, cizelérství, knihařství, typografii a krasopis, umělecké vyšívání a řadu dalších uměleckých řemesel, ale zároveň se od počátku dotýkal i oblastí nových technologií a zpracování moderních hmot v éře nastupující industrializace. Obor uměleckého průmyslu byl navíc konstitutivní pro zrod kritické muzeologie a pro nové pedagogické koncepty v oblasti uměleckého školství. Významně se podílel na formování národní identity a sehrál roli v obecných sociálních otázkách týkajících se etiky společnosti, práce, bydlení, emancipace žen. Viděno modernistickou optikou, sféra uměleckého průmyslu konce 19. a počátku 20. století byla zvláště provázanou směsí postojů konzervativních (obhajoba

¹ Karel Chytil, *O účelu a prostředcích umělecko-průmyslového musea*, Praha 1887, s. 291.

² Dějiny umění začal v roce 1852 vyučovat na Vídeňské univerzitě Rudolf Eitelberger.

dekorativismu, kontinuita rukodělných řemesel, umělecké exkluzivity a elitní kultury) a progresivních (zájem o nové technologie, strojovou typizaci, snaha o vytvoření obrozené lidové kultury pro všechny).

Retrospektivní přehlednost „českého“ uměleckého průmyslu ztěžuje konkrétní historická situace vymezeného období: až do roku 1918 byly Čechy, Morava a Slezsko korunními zeměmi habsburské monarchie, proto ani dějiny a teorie uměleckého průmyslu nelze selektivně sledovat pouze v linii čistě české „národní“ historie, ale naopak jako paralelně se odvíjející a na sebe reagující konfiguraci státních zájmů c. k. monarchie řízených z vídeňského centra a zájmů dvou vzájemně soupeřících národních pospolitostí Čechů a Němců. Češi byli nevládnoucí etnickou skupinou, ale od šedesátých let 19. století si vedle německy mluvících elit postupně vydobyli pozici moderního národa s rozvinutou kulturou. Německý kontext zůstal ovšem v oblasti uměleckého průmyslu nepominutelný. Výběr textů do antologie se pokouší tuto situaci zohlednit, a proto je zde vedle řady českých ukázek uvedeno několik překladů z němčiny (Jakob Falke, Rudolf Eitelberger, Alois Studnička, Zdenko Schubert, Julius Leisching a Gustav Edmund Pazaurek).

Exkurz: stručná revize pojmů

Ještě než se pustíme do výkladu dějin uměleckého průmyslu, je třeba významově zpřesnit dobové chápání určitých pojmů a jejich mezinárodní ekvivalenty. V české umělecké teorii a estetice se v daném období současně užívá několik významově téměř synonymických pojmů, a to průmysl, řemeslo, umělecký průmysl, umělecké řemeslo, dekorativní umění, aplikované umění, užité umění, praktická estetika. Od osmdesátých let 19. století se rovněž užívá v kontrastu k vysokým uměním (architektuře, malířství a sochařství) pojem „nižší“ nebo „drobná umění“. Všechna slovní spojení měla své cizojazyčné ekvivalenty a užití toho či onoho termínu zpočátku vycházelo z příklonu k úzu určitého jazyka (anglického, německého či francouzského). V německy mluvících zemích se převážně používalo spojení *Kunstgewerbe*, *Kunstindustrie*, *dekorative Kunst*, *Kunsthandwerk* nebo *Kleinkunst*, angličtina užívala pojmy *applied arts*, *art manufactures*, *decorative arts*, *lesser arts*,³ či *minor arts*.⁴ Francouzi téměř výhradně uváděli spojení *arts décoratifs*, *arts appliqués*, *arts mineurs*, příp. *arts et métiers*, *arts industriels*.⁵ Nejčastěji užívané spojení „umělecký průmysl“ jsme převzali z němčiny (*Kunstindustrie*); angličtina jej v kontextu 19. století téměř neužívá. V Čechách a v německy mluvících okolních zemích se pojem „umělecký průmysl“ dostal do názvu veřejných, nově zakládaných

3 „Lesser Arts“ – „nižší umění“ bylo chápáno v protikladu vůči vysokému „krásnému umění“.

S obhajobou nízkého umění / *lesser arts* vystoupil v roce 1877 William Morris.

4 Viz např. C. G. Leland, *Minor Arts*, London 1880. Tato kniha byla věnována různým aspektům dekorace v domácnosti a užitém umění.

5 Tento pojem užíval vlivný teoretik uměleckého průmyslu ve Francii Roger Marx, *La décoration et l'art industriel à l'exposition universelle 1889*, Paris 1890; též, *La décoration et les industries d'art à l'exposition universelle*, Paris 1900; též, *L'Art social*, Paris 1913.

institucí – uměleckoprůmyslových škol a muzeí. Dokonce v češtině vznikl hybridní slovní novotvar v podobě adjektiva „uměleckoprůmyslový“ a později i zkratka „umprum, umprumista“. V době zakládání uměleckoprůmyslových škol v habsburské monarchii, tj. od sedmdesátých let 19. století se mnohdy nerozlišoval významový rozdíl mezi slovy „průmysl“ a „řemeslo“, obsahově se pojmy překrývaly. O této skutečnosti svědčí mj. oficiální česko-německý název pražské c. k. Uměleckoprůmyslové školy / k. k. Kunstgewerbeschule Prag, ale také dobová slovníková definice pojmu „průmysl“. Průmysl byl v Riegrově slovníku z roku 1867 významově neostře vymezen v intencích latinského „industria“ (tj. píle, příčinnost, pracovitost) slovy: „Průmysl neb industrie ve smyslu širším jest každé duchem lidským (přenebo promýšlením) vymáhané rozmnožování hmotného majetku a tím i blahobytu pozemského. Předmětem průmyslu jest tudíž jakýkoli druh lidské činnosti směřující k zmíněnému účeli, a v tomto smyslu náleží k průmyslu tak dobře orba, hornictví, lesnictví apod. jako řemesla, továrnictví, anebo takzvaný průmysl vyšší... Ve smyslu užším jest ale průmysl takové technické počínání, jímž připravováním a přeměňováním přírodnin cena jejich se zvyšuje. Cena ta roste tím více, čím přeměněné přírodniny stávají se k bezprostřednímu skutečnému upotřebení schopnějšími. V užším tomto smyslu zahrnuje průmysl pouze řemesla a továrnictví ... Větší část průmyslnictva zanášá se vyráběním potřeb denního života, jako jsou pokrm, šat, obydli, nábytek, atd.“ Elity národa vnímaly průmysl pozitivně, jeho „vzrůst“ byl chápán jako „nutný výsledek pokroku národů na dráze vzdělanosti“.⁶ Ve druhé polovině 19. a na počátku 20. století nebyl „průmysl“ jednoznačně spojený s tovární strojovou produkcí.⁷ Průmyslová tak mohla být i unikátní ruční práce.

První iniciativy. Světová výstava v Londýně. „Kunstindustrie“ a uměleckoprůmyslový obrat

„Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations“, jak zněl oficiální název londýnské Světové výstavy, v roce 1851 uvedla do pohybu jistý způsob uvažování, který je příznačný zejména pro druhou polovinu 19. století a který lze s vědomím nadužívání pojmu charakterizovat jako uměleckoprůmyslový diskurz⁸ či obrat.⁹ Uměleckoprůmyslové téma se

⁶ František Ladislav Rieger, *Slovník naučný*, VI. díl, Praha 1867, heslo „průmysl“, s. 1029.

⁷ Viz též Radim Vondráček, „Artěl v diskuzi o uměleckém průmyslu“, in: Jíří Fronek (ed.), *Artěl. Umění pro všední den 1908–1935*, Praha 2009, s. 45–51.

⁸ O „novém diskurzu“ ve vztahu k množství textů věnovaných reformě designu, a zejména ve vztahu k dekorativnímu pojetí domácích interiérů psal Stefan Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th Century Domestic Interior*, London 2009, s. 45.

⁹ Pojmy „změna“ (Wechsel) a „obrat“ (Wandel) ve vztahu k soudobé uměleckoprůmyslové reformě používal i Jakob von Falke. Viz Jakob von Falke, *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltbauausstellung 1873*, I. díl, Wien 1873, s. 26; v této antologii s. 67–69.



Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung / Věda, průmysl a umění. Návrhy k povzbuzení národního citu uměleckého při ukončení Londýnské průmyslové výstavy, Braunschweig 1852*

stalo aktuální v okamžiku, kdy docházelo k internacionalizaci kapitalistické ekonomiky a kdy nastupovala průmyslová éra dominovaná strojem, ale současně byl nepominutelný romantický ideál krásy. V souvislosti s londýnskou výstavou, kde se v neutříděné akumulaci užitkového zboží, ukázek vědecko-technických inovací, ale i přírodních surovin a kuriozit prezentovala řada rozmanitých produktů pokleslého vkusu, vznikla potřeba reformy (*Design reform movement*). Široce rozvětvené reformní „uměleckoprůmyslové“ hnutí bylo vedeno zájmem ekonomicko-pragmatickým (produkty odpovídající dobové představě krásy a stylu byly na mezinárodním trhu obchodně konkurenceschopnější), vlasteneckými popudy (technologicky i technicky vynalézavé a krásné produkty byly ideální formou národní a státní reprezentace), ale také popudy reagujícími na soudobé estetické spekulace. Potřeba reformy totiž nevycházela jen z tržních zájmů spojených s ideou národní reprezentace. V kontextu estetismu a kultu krásy druhé poloviny 19. století¹⁰ panovalo přesvědčení, že věci, které nás bezprostředně obklopují, kterých se dotýkáme a které jsou vystaveny našemu pohledu, kladně podmiňují rozvoj osobnostního charakteru. Předmětný svět byl druhou přírodou. Zdobné exteriéry, poetické interiéry domovů naplněné vkusnými předměty měly být vhodným prostředím pro rozvoj mravně dobrého člověka. Věřilo se, že všudypřítomná estetika předmětů kladně ovlivní etiku společnosti.

Průmyslové výrobky (v širokém smyslu slova od ruční po sériovou produkci) měly být zušlechťovány a korigovány zásahem umělce. Špatný komerční vkus měl být masivně reformován, protože sériovou produkcí rychle se šířící nevkus mohl mít determinující a zhoubný vliv na obecnou morálku. Každá věc měla být esteticky pojednána, umění mělo proniknout do luxusních přibytků aristokracie, ale i do prostých domovů k nejnižším vrstvám společnosti. Technické inovace (sanitární vybavení, domácí přístroje, stroje, první mechanické a elektrické spotřebiče) navíc reorganizovaly a usnadňovaly každodenní běh domácnosti. Celá řada (uměleckých) řemesel ženám umožňovala odborné studium a výdělečnou práci, a tak „uměleckoprůmyslový obrat“ sehrál i roli emancipační.¹¹ Široce rozvětvené hnutí, jehož hlavním cílem bylo šířit krásu a kultivovat obecný vkus, se různými aktivitami podílelo i na reformě národohospodářské a sociální.

V mezinárodním kontextu byli iniciátory uměleckoprůmyslového reformního hnutí zejména organizátor a podnikatel Henry Cole¹² a teoretizující architekt Gottfried Semper, kteří v bezprostřední návaznosti na Světovou výstavu aktivně působili v Londýně. Cole byl organizátorem Světové výstavy, zasloužil se o proměnu celonárodního anglického školského systému umělecké výuky, který zaměřil utilitárně na praktické řemeslo, design a technické dovednosti,¹³ a založil první uměleckoprůmyslové mu-

10 Viz Stephen Calloway – Lynn Federle Orr – Esmé Whittaker (eds.), *The Cult of Beauty. The Victorian Avant-Garde 1860–1900*, London 2011.

11 Gillian Elinor (ed.), *Women and Craft*, London 1987; David Revere McFadden, *Pricked. Extreme Embroidery*, New York 2007; Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění. Pod lupou genderu*, Praha 2004.

12 Elizabeth Bonython – Anthony Burton, *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*, London 2003, viz zejména 7. kapitolu „Design Reform 1846–1852“, s. 99–115.

13 Viz též Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, London 1970, s. 226–253. Tento reformní školský systém vznikl v tzv. Department of Science and Art, jehož členy byli Henry Cole, Gottfried Semper, Owen Jones, Richard Redgrave, R. N. Wornum. Cole se podílel rovněž na systému „National Design Schools“.

nadaných jedinců dokonce zdaleka jejich poptávku. Jenom několika se splní jejich ctižádostivé sny z mládí ... ostatní jsou vrženi na trh práce."²¹ I Semperovým vrcholným zájmem byla koncepční reforma umělecké výuky a vznik muzeí s modelovými uměleckoprůmyslovými sbírkami. Moderní reforma vkusu měla těžit z příkladů minulosti.

V roce 1852 podnikl do Londýna na vládní náklady studijní cestu Rudolf Eitelberger, který se tou dobou zabýval právě reorganizací umělecké výuky na Akademii ve Vídni. Semper i Cole v téže době aktivně usilovali o to, aby byl i na akademiích zaveden vedle mistrovských kurzů „krásných umění“ také pragmaticky zaměřený kurz uměleckého řemesla. Eitelberger na soudobé diskuse týkající se institucionální opory nové uměleckoprůmyslové tendence reagoval. Po téměř desetiletém úsilí se mu pod patronací císaře Františka Josefa I. a díky iniciativě arcivévodky Rainera podařilo ve Vídni po vzoru Southkensingtonského muzea založit v roce 1864 první kontinentální c. k. Rakouské muzeum umění a průmyslu (k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie) a brzy poté v přímé návaznosti na muzeum vznikla v roce 1867 vídeňská c. k. Uměleckoprůmyslová škola²² (k. k. Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie). V názvu vídeňského muzea se uplatnil Semperův knižní titul a brzy se jazykové spojení umění a průmyslu stalo součástí běžného úzu. Rudolf Eitelberger byl v té době prvním profesorem dějin umění na Vídeňské univerzitě a současně se stal prvním ředitelem uměleckoprůmyslového muzea.

Hned při založení vídeňského muzea se začalo uvažovat o „filiálních“ výstavách této instituce, které by byly dočasně přeneseny do jiných měst monarchie. V roce 1868 se takové filiální ukázky uměleckoprůmyslových výstav konaly v Praze a Liberci díky spolupráci Rudolfa Eitelbergera s pražskou obchodní a průmyslovou komorou.²³ Kromě Rudolfa „z Eitelbergrů“, jak byl v češtině nazýván, byl důležitou spojkou mezi Vídni a Prahou jeho blízký kolega a první konzervátor Jakob Falke, který byl později coby člen kuratoria pražského Uměleckoprůmyslového muzea v úzkém a bezprostředním kontaktu s pražskou institucí, založenou v roce 1885.²⁴

Po anglickém vzoru Henryho Colea také ve Vídni začali v roce 1865 vydávat odborný uměleckoprůmyslový časopis, nazvaný *Zprávy c. k. Rakouského musea pro umění a průmysl* (*Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*), které pomáhaly šířit uměleckoprůmyslové myšlenky mimo hlavní město.²⁵ Vyvrcholením snah rakouské zemské hospodářské a obchodní komory a městské reprezentace byla organizace Světové výstavy ve Vídni od května do listopadu roku 1873 (*Wiener Weltausstellung*), v jejímž rámci Rudolf Eitelberger uspořádal mezinárodní

21 Tamtéž, s. 36.

22 Ministerstvo školství ve Vídni zavádělo po celé monarchii reformní výuku kreslení a odborných řemesel od roku 1863. Viz Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867*, Wien 1878, s. 106.

23 *Seznam výtvarů uměleckého průmyslu vystavených od c. k. rakouského Musea pro umění a průmysl ve Vídni*, Praha 1868. Čestným prezidentem akce byl Josef hrabě Vratislav-Mitrovic.

24 Helena Koenigsmarková, „Kunst und Industrie. Wien-Prag“, in: Peter Noever (ed.), *Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*, Wien 2000, s. 235–245. Viz též *Zpráva obchodní a živnostenské komory v Praze*, Praha 1886. Radim Vondráček, *Kunst-Industrie v pojetí Rudolfa von Eitelbergera*, in: Tatána Petrasová – Pavla Machalíková (eds.), *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*, Praha 2013, s. 167–182.

25 Časopis je přístupný na stránkách: http://mak01.intranda.com/viewer/image/1355393546_439_0001/1/LOG_0003/. Prvním redaktorem byl Georg Thaa, muzejní sekretář.

ručuje jako jediný správný”.²⁸ Forma věcí podle Falkeho rovněž vycházela z módního vkusu (Modegeschmack) a národních specifik. Idea umělecko-průmyslové reformy se ve Falkeho textu dotýkala zejména otázek estetické hodnoty a stylu, technologické a průmyslové otázky zde pominul. Nezávisle na Vídni ovšem vznikaly také iniciativy české, které byly strženy „hnutím současnosti“. Počátky uměleckého průmyslu v českých zemích nejsou pouze transpozicí vídeňského modelu, ale mají také své, částečně neodvislé, paralelní „národní“ dějiny, které souvisejí již se založením společenství podnikatelů a průmyslníků – Jednoty pro povzbuzení průmyslu v Čechách v roce 1833.²⁹ Jednota se postupně reorganizovala a spolupracovala s dalšími spolky, zejména s pražskou obchodní komorou a c. k. vlastenecko-hospodářskou společností, pořádala zemské, průmyslové a jubilejní výstavy,³⁰ vydávala časopisy³¹ a zabývala se rovněž otázkou odborných, řemeslnických³² a kreslířských škol. K aktivitám a idejím Jednoty pro povzbuzení průmyslu se hlásil a o „oživení vědy a umění v průmyslném směru“ usiloval od konce čtyřicátých let český politik František Ladislav Rieger³³ a později se k činnosti spolku připojil také Vojta Náprstek.³⁴ Ten byl také společně s dalšími Jednotou vyslán na další významnou událost do Londýna, na Světovou výstavu v roce 1862, kde měl nakoupit exponáty, které pak byly vystaveny na Průmyslové výstavě na Střeleckém ostrově a staly se součástí jeho plánované kolekce „Průmyslového muzea“, jehož nezbytnou součástí ovšem byly i produkty umělecko-průmyslové.

Když v roce 1869 učitel Průmyslové školy Alois Studnička a profesor Pražské polytechniky Jan Tille v Praze zakládali časopis *Listy průmyslové*, dali si do záhlaví prazvláštní grafický symbol, který ostatně ztělesňuje naprosto neujasněnou a vágní pozici průmyslu. Záhlaví „průmyslového“ listu tvořil nikoli stroj, jak by se dalo očekávat, ale bizarní chimérické zvíře (okřídlený lev s orlí hlavou), táhnoucí lehkou káru s motýlem. *Listy průmyslové* jsou zajímavé i pro oblast rodícího se uměleckého průmyslu. Informovaly totiž nejen o technických novinkách, ale později také o „uměleckém řemesle výtvarném“. V roce 1882 Alois Studnička v *Listech průmyslových* upozorňuje na rozdíl mezi tovární strojovou prací a rukodělným „uměleckým průmyslem“. Uměleckou práci Studnička hodnotil výše, protože „jest to práce ruční oduševněná, která zanechává stopy ducha výrobce při každém hnutí nástroje ... Lidská ruka, vedena rozumem,

28 Tamtéž, s. 24. Viz překlad v této antologii s. 69.

29 Pěstitelem snahy o zvelebení průmyslu byla zpočátku vlastenecky smýšlející česká šlechta, hlavně Karel Chotek z Chotkova a Vojnina, nejvyšší purkrabí království českého, hrabě, pozdější kníže Josef Dietrichstein, hrabě Josef Nostitz, kníže Bedřich Oettingen-Wallerstein, hrabě Kašpar ze Šternberka, hrabě František Harrach, hrabě Hugo Salm, hrabě Vojtěch Deym, ředitel techniky Gerstner, guberniální rada Karel Aug, univerzitní profesori Jan Svatopluk Presl, Karel Slavoj Amerling a Karel J. N. Balling aj. Viz Alexandra Špírtová, „Jednota pro povzbuzení průmyslu v Čechách“, in: *Paginae Historiae*, sborník Státního ústředního archivu, 1995, č. 3, s. 5–19.

30 Jednota se podílela na také na pražské Jubilejní výstavě v roce 1891.

31 Jednota pro povzbuzení průmyslu vydávala od roku 1834 německý *Mitteilungen für Gewerbe und Handel*, v roce 1837 vydával J. S. Presl *Časopis technologický k rozšíření užitečných vědomostí v řemeslech, umělostech, obchodu a hospodářství domácím*. Od roku 1869 vycházely *Listy průmyslové*, redaktory byli Alois Studnička a Jan Tille.

32 Nejstarší školou vzniklou z popudu Jednoty byla řemeslnická škola v Krásné Lípě z roku 1836, v roce 1837 vznikla v místnostech Jednoty nedělní řemeslnická škola, která se změnila na večerní řemeslnickou školu.

33 Detailní informace o činnosti Jednoty pro povzbuzení průmyslu viz František Ladislav Rieger, *Slovník naučný*, VI. díl, Praha 1867, heslo „průmysl“, s. 1029–1041.

34 Viz Milena Secká, *Vojta Náprstek. Vlastenec, sběratel, mecenáš*, Praha 2011; Zdeněk Šolle, *Vojta Náprstek a jeho doba*, Praha 1994. Milena Secká, *Průmyslové výstavy Vojty Náprstka*, in: Taťana Petrasová, Pavla Machalíková (eds.), *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*, Praha 2013, s. 74–81.

nedělá stejně výrobky, nýbrž každý další bude prací i ozdobou dokonalejší. Ne tak stroj, jenž nepociťuje potřeb pokroku, jenž nemá dlouhou chvíli, třeba robil tisíce kusů téhož druhu, úplně stejných. Proto jest práce ruky lidské, třeba se strojovou na oko se shodovala, vždy cennější; každý kus díla má své zvláštnosti, třeba i od náhody pocházely.³⁵ Ve stejném textu Studnička upozorňoval, že obecné chápání významu pojmu uměleckého průmyslu je nepřesné a že bude třeba se věnovat oblasti uměleckoprůmyslového vzdělání: „Mnozí pokládají jen takové výrobky za uměleckoprůmyslové, které jsou zdobeny ornamentem; toto domnění jest mylné, poněvadž lze i bez ornamentu provésti práci vysoké umělecké ceny ... Což máme říci o předmětech průmyslu uměleckého? Mnoho-li vzdělání jest k tomu třeba, aby se provedl i sebenepatrnější kus díla ozdobného, má-li býti prací i slohem dokonalé! Co má počítí průmyslník umělec, když obecnstvo surového ducha mívá napořád jeho výrobky, hledajíc láci?“³⁶ Stroj podle Studničky „provádí výrobky, které uráživají někdy přílišnou pravidelností a stejnotvárností, nuceností a tvrdostí“. Přestože byl Studnička obdivovatelem technického pokroku, uvědomoval si možný úpadek vkusu způsobený tovární produkcí: „Tovární výrobky budou mnohem lacinější nežli výrobky řemeslnické a musí tedy vzniknouti boj o existenci mezi továrníkem a řemeslníkem ... Člověk, který o kráse nemá pojmu, jemuž se nedostává vkusu i při volbě předmětů nejjednodušších, ovšem sáhne vždy po práci levnější, strojové, an při své nezdělanosti nevidí rozdílu mezi prací ruční a strojovou a bude takto podporovat fabričnou výrobu na úkor řemeslnictva.“³⁷



První muzea uměleckého průmyslu v českých zemích. Muzeální „heterotopie“ a počátky klasifikace sbírek

Uměleckoprůmyslová muzea měla sloužit k obecnému zušlechtnění vkusu, k šíření vzdělanosti. Jejich součástí často byly expozice sbírek, čítány odbornými publikacemi a sbírkami předloh, lidové kreslírny. Rudolf Eitelberger, který měl dohled nad uměleckoprůmyslovými muzei v korunních zemích habsburské monarchie, v roce 1878 připomínal vznik prvních sbírkotvorných institucí slovy: „K hnutí podporujícímu výuku kreslení a povznesení odborné výuky uměleckých řemesel se v uplynulém desetiletí připojilo hnutí usilující o to, aby v korunních zemích byla zakládána průmyslová muzea, v nichž je brán zřetel zejména na umělecká řemesla.“³⁸

³⁵ Alois Studnička, „Poměry průmyslové jinde a u nás“, in: *Listy průmyslové*, VIII, č. 1, 1882, s. 1–3. Časopis byl tehdy orgánem Náprstkova Českého průmyslového muzea a Jednoty průmyslové.

³⁶ Tamtéž, s. 2–3.

³⁷ Tamtéž, s. 3.

³⁸ Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Die Kunstbewegung in Oesterreich*, Wien 1878, s. 112–125. Viz překlad v této antologii, s. 70. O Náprstkově muzeu informoval též Franz Ritter von Haymerle, „Ueber einige Sammlungen und Bibliotheken des In- und Auslandes“, in: *Supplement zum Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Oesterreich*, V. svazek, Wien 1887, s. 14.

Bedřich Tesař, Návrh na budovu Českého průmyslového muzea, 1876, Náprstkovo muzeum

Záhlaví časopisu *Listy průmyslové*, I, 1869, č. 1

zeum v londýnském South Kensingtonu.¹⁴ Podporu reformním silám zajišťoval od roku 1849 také nově koncipovaný časopis *Journal of Design and Manufactures*, jehož šéfredaktorem byl opět Henry Cole.¹⁵ Uměleckoprůmyslové zájmy se uskutečňovaly institucionálně prostřednictvím sítě škol a muzeí, řadou osvětových výstav a propagací v tisku. Stát reformu ve vlastním zájmu podporoval a jednotlivá ministerstva (obchodu, výchovy a vzdělávání, resp. kultu) ze státního rozpočtu uvolňovala vysoké částky svého rozpočtu. Uměleckoprůmyslové školy a muzea s veřejnými sbírkami a čítárnami získávaly v urbanismu měst prestižní pozici.

Německý pojem „Kunstindustrie“, s nímž souviselo i české pojmenování „umělecký průmysl“, s největší pravděpodobností¹⁶ vycházel ze spisu Gottfrieda Sempera nazvaného *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (*Věda, průmysl a umění*) a publikovaného v roce 1852 v přímé návaznosti na Světovou výstavu.¹⁷ Navzdory kritice neuspořádané akumulace věcí připomínající velkolepý chaotický „bazar“, Semper obdivoval technologický vývoj, věřil v pozitivní lidský pokrok, který se na výstavě prezentoval. Po londýnské výstavě ale upozorňoval na skutečnost, že nové vynálezy vědy a průmyslu (např. kaučuk, latex, galvanoplastika, plynové osvětlení) neumíme adekvátně ovládat a formálně zpracovat. Podle Sempera nenalzáme pro nové materiály vhodný „styl“ a namísto toho používáme mnohdy nepřiměřené imitace historických stylů a jiných materiálů. Průmyslová revoluce poloviny 19. století výrazně rekonfigurovala pozici mezi průmyslem a uměním; stylistická nestabilita byla vázána na módní pomíjivost a ekonomické tržní zájmy. Semper si byl vědom, že umění se otevírá nová cesta nejasného vývoje, kterou nebude snadné proplout: „Vyžaduje to ... zdatného kormidelníka, abychom se vyvarovali nebezpečí a jeho plavba bude o to náročnější, neboť se bude pohybovat po neznámé trase bez mapy a kompasu.“¹⁸ Co se týče krásy a estetických ideálů, podle Sempera zaostáváme za produkty našich předchůdců: „Při takovém technickém pokroku jsme v aspektech formálních, jakož i v aspektech přiměřenosti a účelu zůstali daleko pozadu za našimi předky.“¹⁹ Plédoval pro novou „technickou teorii stylu“ a „technicko-estetickou krásu“,²⁰ která bude současný vývoj průmyslu a technologií reflektovat. V textu rovněž dosti jasně naznačil, že je třeba reformovat „vysoký“ styl uměleckých akademií k praktickým účelům. „Máme umělce, avšak nikoliv vlastní umění. Na našich státem zřízených akademiích jsou všichni vzdělávání pro vysoké umění, a odhlédneme-li od masy průměrných, překračuje i počet

14 Původně Museum of Manufactures, později South Kensington Museum, dnes Victoria & Albert Museum.

15 Časopis vytvářel důležitou platformu diskusím týkajícím se nového systému uměleckoprůmyslového vzdělávání a principů ornamentálního umění. Do časopisu přispívali první teoretikové designu Richard Redgrave, Matthew Digby Wyatt a Owen Jones.

16 K této genezi slova „Kunstindustrie“ ze Sempereva spisku se kloní Rainald Franz, „Das System Gottfried Sempers. Reform des Kunstgewerbes und Grundlagen für ein Museum für Industrie und Kunst in ihren Auswirkungen aus das Österreichische Museum“, in: Peter Noever (ed.), *Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*, Wien 2000, s. 45.

17 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, Braunschweig 1852. Zde Semper používá pojem „Kunstindustrie“ (s. 11), ale také používá spojení „industrielle Kunst“ (s. 19) – průmyslové umění.

18 Tamtéž, s. 14.

19 Tamtéž, s. 11.

20 „Technisch-ästhetischer Schönheit“, tamtéž, s. 25. Viz též Estelle Thibault, „La science du style face au marché du monde. Les leçons de l'Exposition universelle de 1851“, in: Estelle Thibault (ed.), *Gottfried Semper, Science, industrie et art*, Gollion 2012, s. 7-51.



umělecko-historický kongres zaměřený mimo jiné na muzeologii a výzkum v oblasti uměleckého průmyslu.²⁶ Eitelbergerův zástupce, muzejní konzervátor a publicista, Jakob Falke se mimo výčet vystavujících zemí ve svém spise nazvaném *Umělecký průmysl na vídeňské Světové výstavě ve Vídni v roce 1873*²⁷ v úvodních komentářích zamýšlel nad postavením uměleckého průmyslu a charakterem moderních reformních snah. Výňatek úvodu je publikován jako chronologicky nejstarší text také v této antologii. Falke zde mladé umělecko-průmyslové hnutí při příležitosti uvedení vídeňské výstavy bilancuje slovy: „Uvidíme, jakou cestou se reforma ubírala a vůči čemu se vymezovala. Musela opět nastolit cit pro krásu, pro krásné formy, musela opět umělecky ztvárnit ornament, dopomoci formě a materiálu ke svému právu a opět probudit smysl pro barevnost ... Reforma všude sledovala tento cíl a tyto cesty a výsledek, pokud jej dnes lze posoudit, se pohybuje povýtce tímto směrem. Stalo se z toho hnutí současnosti ... Předměty uměleckého průmyslu nejsou výtvoři čiré fantazie nebo svévolného rozmaru ... mají zohlednit charakter a materiál ... mají plnit nějaký účel a mají jej plnit dobře.“ Falke v textu psal, že současná moderní produkce může těžit z široké stylové škály historických slohů a „zušlechťovat se na věcech minulosti“, žádný umělecký sloh ovšem „reforma nedopo-

²⁶ Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, Wien 1874*.

²⁷ Jakob von Falke, *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, 2 díly, Wien 1873. Viz též překlad v této antologii, s. 67–69, a Falkeho medailon. Děkuji Tomáši Zapletalovi.