

# UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ MUZEA V 19. STOLETÍ JAKO ILUZE REFORMY PRŮMYSLU

Milena Lamarová

Když Gottfried Semper komentoval v roce 1852 ve Wissenschaft, Industrie und Kunst 1. světovou výstavu v Londýně slovy: "nevidět budoucnost v kombinaci génia umění se silou nových prostředků k laciné výrobě by bylo důkazem mdlého ducha...", nemohl tušit, že uskutečnění této kombinace je v nedohlednu a že vědomí tehdejší společnosti je pro ni nepřipraveno.

Průmyslová revoluce vyvolala masovou spotřebu komodit, které byly až do té doby vyráběny řemeslně nebo manufakturně.<sup>1/</sup> Byl to počátek toho, co dnes nazýváme masovou kulturou, v níž právě hmotná kultura, a tedy průmyslový design, hraje rozhodující úlohu. Započal "triumf zboží" /W. Nerdinger/, zboží jako masy pro masu; byly položeny základy budoucí konzumní společnosti.

Semperovi současníci a následovníci, především Henry Cole, hlavní organizátor světové výstavy, samozřejmě Ruskin a Morris a později Mackmurdo, Morgan, Lethaby nebo Ashbee chápali nové společenské aspekty průmyslového designu především ve smyslu osvěty a vzdělání. Neunikala jim ani třídní podstata průmyslové produkce, ani její kompetitivní tendence, a dokonce stanovili jasně i základní požadavky funkčnosti a nevyhnutelnosti standardu.<sup>2/</sup> Přesto však jasný komentář k tomuto novému kulturně společenskému jevu, který byl krystalizačním procesem celého 19. století, formuloval až Le Corbusiere v *L'Esprit Nouveau* roku 1921, kdy píše, že musí být vytvořena mentalita masového konzumu, vědomí, které bude akceptovat masově vyráběné domy a předměty.

Semperův požadavek jednoty umění a průmyslové výroby se objevuje v době, která má k této mentalitě dosud daleko. Prochází zásadní řádovou přeměnou, ale zároveň se snaží usilovně historicky legitimizovat jak ve filozofii, tak v politice, ideologii a tím spíše ve vnějškovém symbolickém aparátu hmotné kultury.

Krise evropského vědomí 19. století se odehrává v novém časoprostorovém konceptu. Je postavena tváří v tvář nové, ohromující realitě rozhodujících vynálezů ve výrobě, dopravě, osvětlení a přenosu infor-

mací. Je poznamenána rozpadem celistvosti člověka jako tvůrce věcí, ale i jako konzumenta, ekologicko-společenským rozpadem krajiny, kde domov a pracoviště se stávají odcizenými místy a kde hodnotový systém spotřebních předmětů zaznamenává prudké otřesy. Racionalismus 18. století a nové vědecké objevy nalézají dialektickou protiváhu v historismu. 19. století používá zesoučasnění historie jako masky i jako průkazu totožnosti. Racionální technický pokrok přináší vyšší životní standard a funkční, opakovatelné formy - technické absolutno se objevuje na obzoru. Ornament je intenzivní, na jedné straně zatemňuje původ věci, ale na druhé straně přibližuje předmět nejistému spotřebiteli. Historická reflexe zastupuje nový jazyk techniky, dosud beztvary - či hrozivý? Historismus nabízí pseudojazyk se zdánlivě srozumitelným slovníkem, který se však v závěru století stane spíš "hlukem" než řečí, spíš maškarádou než maskou.

Životní dezintegritu zachycuje velmi dobře dobová literatura. Hlavním rysem je schizofrenie: racionalismus a romantismus, striktní oddělování světa práce a světa nicnedělání.<sup>3/</sup> Racionalismus a romantismus existují vedle sebe, ale nemísí se. Svět práce je vymezen utilitarismem, až krutostí a nelítostností - o tom svědčí nejen sociální fakta, ale i dobové ilustrace pracovního prostředí a architektura, která koncipuje tovární haly na podobných principech účelnosti a dokonalé kontroly prostoru jako věznice.

Svět soukromí a nicnedělání je naopak zdobný, útulný a sentimentální. Jako prostředek tohoto oddělení slouží v případě hmotné kultury buržoazie zbytnělá estetická funkce předmětů, jež jsou sice užitečné, ale jejichž výraznou složkou je funkce dekorativní, reprezentativní a symbolická - může se tedy uplatnit dobře především na oděvu a v interiéru, tedy na spotřebních předmětech nejintimnějšího okolí. Estetika tohoto období je v podstatě estétstvím, pod nímž se však skrývá velký obdiv k technické zdatnosti. Spotřebitelský trh se rozšířil. Bylo jasné, že jej uspokojí pouze nové výrobní médium - průmysl, zároveň však bylo třeba pro něj nalézt takové vzory, s nimiž by se mohl ztotožnit latentní romantismus snové iluze aristokratizující se buržoazie.<sup>4/</sup> Umění se tedy dostává do polohy iluze, iluze do polohy ideálu /E. Bloch/.

Zatímco v prakticismu, který racionálně organizoval svět práce, se uplatňoval pohled vpřed, využívání nových vynálezů a technologií a nezlomné přesvědčení o pokroku společnosti skrze pokrok techniky, v estetickém vědomí převládal idealizovaný historický předobraz. Historismus ve výrobě užitečných předmětů se stal nejen fenoménem, ale přímo posedlostí 19. století. Ne snad z nedostatku vkusu nebo pro tvůrčí impotenci, ale ze schizofrenního životního pocitu, kdy Umění a Krása se zákonitě začínaly dostávat na trh masové spotřeby, ale prozatím jen

jako sváteční zákusek s historickou polevou.

19. století bylo lačné osvěty a jediným myslitelným zdrojem poučení se stal historický předobraz. Už angličtí teoretikové při zřizování Schools of Design upozorňovali na to, že nemají v žácích vzbuzovat umělecké ambice a Schinkel ve svých Sešitech, vydávaných od roku 1821 pro výrobce a řemeslníky, píše, že se nemají nechat svádět k samostatné kompozici, ale "pilně, věrně a vkusně kopírovat předlohu".

Poučování nesměřovalo jen k vizuálnímu kopírování, ale - v souladu s technickou zvědavostí tohoto století - i k technikám a technologiím. Tato situace si přímo vynutila instituce, které by splňovaly dva hlavní požadavky estetické nejistoty a estetické posedlosti 19. století: shromažďování historických předobrazů a praktické poučení. Těmito institucemi se staly světové výstavy a umělecko-průmyslová muzea se školami uměleckého průmyslu. Zatímco nesmírně populární světové výstavy byly jakýmsi "show" oficiálního umění, techniky, nacionalismu, patosu a estétství, umělecko-průmyslová muzea se brzy vřadila do kategorie osvětové kulturní nadstavby, která sledovala téměř výhradně historii a řemeslné předlohy, ačkoliv původním záměrem bylo pozvednutí úrovně průmyslové výroby.

V polovině 19. století byl tedy v Anglii položen základ k rozvíjení a popularizaci tohoto institucionálního jevu i pro ostatní Evropu.

Ale už o 50 let dříve byly zakládány instituce daleko věcnějšího druhu, které reagovaly na praktické stránky průmyslové výroby a úlohu dobrého designu jako prostředku ke zvýšení exportu. Roku 1794 rozhodl francouzský konvent o zřízení tzv. Depot public se sbírkou strojů, modelů, nářadí, grafických a jiných výrobků a Conservatoire des Arts et Métiers byl zaměřen naprosto technologicky. V roce 1821 vzniká v Německu soukromý Verein zur Vörderung des Gewerbfleisses in Preussen, jehož členy byli Wilhelm a Alexander Humboldtovi, Krupp, Bosch, Schinkel, Rauch, Schadow a který nákupem a kopírováním anglických a francouzských strojů prováděl vlastně moderní průmyslovou špionáž. V roce 1822 vystavila Königliche allgemeine polytechnische Sammlung v Mnichově stroje a nástroje, ale už také návrhy, na vkusnou stavbu mostů, strojů, vodních děl, hodin, zámečnických výrobků a domácích spotřebičů. U nás čteme v Rozvrhu sbírek Průmyslového musea českého z roku 1878, kteréž založila Anna Náprstková roku 1873, rozdělení na 20 hlavních skupin sbírkových předmětů, a to od strojů k potravinám, mírám, váhám, průmyslovému stavitelství a inženýrství až k lučebninám, praktickým vynálezům, slovanským a českým památkám.

Tyto instituce se však oddělily z oficiální linie umělecko-historického bádání a jejich zájem se soustředil na reálnou výrobu, kde

prudce stoupala produktivita a kde se stranou estétské institucionální nadstavby vytvářela racionální, protofunkcionalistická řeč průmyslového designu, která přejímala ornamentální podněty většinou jako komerční dodatek k výrobkům, jež byly zásadně určeny funkcí, konstrukcí, technologií zpracování a odbytovým trhem. To platilo zvláště o výrobě plechového nádobí, části užitkového skla, porcelánu, potištěného a žakárského textilu či ohýbaného nábytku.

Světová výstava v Londýně roku 1851 byla bezprostředním podnětem k založení dnešního Victoria and Albert muzea. Crystal Palace, přestěhovaný později do Sydenhamu, poskytoval vzácnou směs exponátů od kopií egyptského umění po parní stroj nejnovější konstrukce. K tomu přistupovalo oddělení architektury, sochařství a tzv. Science Museum a oddělení stavebních konstrukčních materiálů, surovin a strojů.<sup>5/</sup> Původně bylo toto muzeum pojmenováno na Museum of Ornamental Art. Ačkoliv fyzicky shromažďovaly výstava i muzeum neobyčejnou šíři exponátů uměleckých a průmyslových, projevila se brzy rozluka mezi teorií a praxí průmyslového designu. Dvě základní práce autorů kensingtonského kroužku, které vyšly roku 1856, se soustředily na dekorativní problémy a formy se pouze dotýkaly. Byla to Analysis of Ornament Ralpha Wornuma a zvláště Grammar of Ornament Owena Jonese, která ovlivňovala i další generace.<sup>6/</sup> Srovnáme-li s těmito pracemi přednášku Otakara Hostinského O významu průmyslu uměleckého z roku 1887, zjišťujeme, že ani on se ještě nedokáže vyrovnat s balastem ornamentu a dekorace, byť připouští i možnost dokonalého účinku "předmětu již pouhým tvarem svým".

Problematika průmyslového designu se tedy v poloze umělecko-historického pohledu stává především problematikou dekoru a ornamentu, nikoliv tvaru a funkce. Přestože tvarosloví racionálního empiru sledovalo právě tyto dvě složky, s kulminací historismu se hodnocení posunuje ke zdůrazňování symbolických významů, estétských dekorací a k "nasazování masek".

Ve smyslu oné semperovské představy o jednotě umění a průmyslu se brzy ukázalo, že také systematický muzejní sběr je nemožný. Plně se to projevilo i ve vývoji značného počtu umělecko-průmyslových muzeí, jež byla zakládána v Německu a Rakousku v 60. a 70. letech. Pokud se zde objevují předměty z průmyslové výroby, jsou to spíše doklady technologické, které s tvarovou koncepcí nemají mnoho společného. Přestože se tato muzea v podstatě nechtěla uzavírat nákupu soudobých předmětů, byla praxe velmi individuální už proto, že podstatnou část sbírek vytvářely dary mecenášů právě z řad oné třídy, pro kterou byl historismus příznačný, historismus jako princip parazitujícího kulturního užitku /E. Bloch/.

Obliba tzv. Kunstgewerbe neobyčejně vzrostla mezi měšťanskou tří-

dou. Kunstgewerbe se stalo amatérským koníčkem, ale také nosným estetickým kritériem doby. Kopírování předloh a starých technik v kovu, dřevě nebo keramice se stalo téměř módní záležitostí. Didaktická funkce muzeí svými sbírkami historických předobrazů s tímto zájmem velmi dobře korespondovala.

Jako se hlavním motivem na teoretické půdě staly otázky ornamentu a dekorace, tak také historismus a zájem o historické slohy vyvolal především zájem o řemeslo a jeho techniky. Dobový název Kunstindustrie čili umělecký průmysl by snad mohl být považován za alibistické označení této zvláštní iluze, soustřeďující se na sloh, techniku a technologii minulosti s velkou zvědavostí a pílí a naprosto ignorující možné imaginativní podněty soudobé techniky, která spontánně rozvíjela projevy průmyslové výroby především na bázi tržních zisků. Nelogický pojem "umělecký průmysl" přetrvával až do 20. století.

Jistým vysvětlením může snad být magično technických vynálezů 19. století, které vystavilo lidské vnímání až nesnesitelně intenzívním přeměně časoprostorového vnímání, které konvenční myšlení nestačilo převést do soustavy dosavadních kritérií.<sup>7/</sup> Stroj jako příčina, stroj jako médium i stroj jako důsledek tzv. úpadku krásy byly vlastně oblastí, s níž se teorie a dějiny umění nemohly vyrovnat a která byla právě oné estetické nadstavbě uměleckoprůmyslových muzeí cizí. Uvážíme-li, že už na počátku šedesátých let 19. století stačilo strojírénství v Čechách pokrýt naši spotřebu parních, zemědělských, důlních a hutních strojů, vodních motorů a kotlů, zdá se být Šaldovo prohlášení o nové kráse z roku 1903 dosti opožděnou reakcí na civilizační realitu.<sup>8/</sup>

Naučný a historizující charakter vystihuje i organizační plán Uměleckoprůmyslového muzea v Praze z roku 1885, který za účelem "probuzení uměleckého průmyslu a šlechtění krasochuti v řemeslech a průmyslu" hodlá pořádat speciální výstavy uměleckoprůmyslových produktů staré doby, občasné výstavy vzorných moderních uměleckoprůmyslových prací c.k. školy uměleckoprůmyslové a jiných odborných škol, dále pořádat přednášky o technice a dějinách jednotlivých odvětví uměleckého průmyslu. Krom originálů pojmu se do muzea též dobré kopie, rovněž vzorné domácí a cizí předměty moderní s vyloučením těch, jež jsou pouze módními věcmi anebo "jež jsou širšímu publiku již jiným způsobem známy a snadno přístupny".<sup>9/</sup>

Z tohoto programu vyplývá, že objektem sbírek měly být zásadně předobrazy individuálního, nákladného řemesla. Přestože už v roce 1878 byly ze světové výstavy zakoupeny 3 kusy skla od Thomase Webba, výtvárně kvalitní, seznam darů z roku 1885 obsahuje následující: kopie konvice na víno ze 17. věku, renesanční křestní mísy, svatebního poháru ze 17. věku, flakónu ze 16. věku, 3 sádrové odlitky staroněmeckých

džbánů, jehelník - stará španělská práce, kopie renesančního svícnu, koflík a miska ve vkusu čínském atd.<sup>10/</sup>

V roce 1909 je zakoupena Lannova sbírka, která obsahuje mj. antickou a egyptskou keramiku, kachle a dlaždice, hrací desku z ebenu s intarziemi z ebenu, série kameninových džbánů z 15. století atd. Na koupi přispěli: 11 císařských a 2 komerční radové, banky, pojišťovny, firma Kolben-Daněk.

Historismus tohoto konformního druhu byl pak interpretován v jiné sociální poloze s příchutí nacionálních emocí například na národopisné a řemeslnicko-živnostenské výstavě na Smíchově roku 1893, v jejímž katalogu nalézáme: jídelnu ve slohu barokním, zdravotní koláče a medové perníky, rozličné zámky nejnovějších soustav, skříň na knihy ve slovanském slohu, nově patentované podkovy, čerpadlo na rozličné tekutiny, různé kovové kuchyňské předměty poniklované, rám v rokokovém slohu, kostelní bubny, vzory výšivek československých, z obrazů pak: Mistr Jan Hus, Zoufalci a Pohled na Smíchov. Ve výkonném komitétu jsou zastoupeni: továrník, majitel domů, pekař, úředník, krejčí, soukromník, akademický malíř a fotograf.

Iluzornost prestižních sbírek drahocenného uměleckého řemesla minulosti si v devadesátých letech začali uvědomovat vedoucí muzejní pracovníci Evropy. Do popředí se dostává úkol vychovávat obecný vkus. Původní záměr - sloužit jako sbírka předloh ke kopírování - ustupuje do pozadí. Justus Brinkmann horlí v roce 1894: "Význam umělecko-průmyslového muzea musí být vyzdvižen z úzkých hranic technologické nebo estetické sbírky... jen tak zajistí... také pozdvižení veřejného obecného vkusu." Prozíravý hlas se ozývá z Chrudimi v roce 1896, kdy K. Svoboda v útlém svazku O museích průmyslových vůbec a úkolech chrudimského musea průmyslového zvláště píše: "Veškerá zařízení musejní musí vejítí v živý a skutečný styk s výrobním světem musejního okresu."

Za zmínku stojí snad i názor jednoho z uchazečů o místo kurátora v pražském UPM, Aloise Studničky, který byl učitelem Františka Kupky. Z jeho životopisu víme, že studoval na pražské technice a později kreslení na Akademii, posléze byl profesorem reálky v Praze a redaktorem Českého kreslíře, byl velmi zcestovalý a navštívil všechny světové výstavy. Alois Studnička plánoval pro muzejní sbírky "technologický charakter, přičemž umělecký průmysl nechť není vyloučen".

Přesto však praxe Umělecko-průmyslového muzea v Praze byla taková, že průmyslníci, např. Lanna, Kolben, Křižík, jsou s ním ve styku, dokonce darují do sbírek vzácné bibeloty, aby se veřejnost vzdělávala, ale oni sami, respektive jejich inženýři, konstruktéři a designéři, čerpají z jiných, zcela racionálních zdrojů moderní techniky a inženýrství. Duch historismu a dekorativismu v pražském Umělecko-průmyslovém

muzeu přetrvával. Svědčí o tom např. kritika Otakara Novotného z roku 1911 na každoroční soutěž, kterou vypsaló kuratorium na téma: ex libris, skleněnou láhev s kalíšky a kropenku s kropáčkem. Novotný napadá především koncepci a "malicherné pokusy o historicky stylová nebo dokonce nacionálně lidová řešení zmíněných úloh".<sup>12/</sup>

Předměty v kategorii, "jež jsou širšímu publiku již jiným způsobem známy a snadno přístupny", tedy předměty, které akviziční politika muzea vylučovala z okruhu svého zájmu, se začínaly dostávat v Evropě ke slovu poprvé v drážďanském muzeu. Roku 1906 vytvořilo kolekci sériových spotřebních předmětů, sporáků, svítidel, školního nábytku, dokonce železničních vagónů a jako putovní výstavu ji poslalo do Spojených států amerických.

Je to období, kdy nový secesní styl vyrostlý plně na půdě řemesla a v duchovním souznění s hnutím za obrodu řemesel začíná být interpretován na širší výrobní bázi, je multiplikován, zprůměrněn, zornamentalizován a zkomercializován, kdy se však také začíná formovat vědomé uplatňování zásahu umělce nebo architekta do průmyslové výroby.

Podíváme-li se zpět, na 60. a 70. léta, kdy uměleckoprůmyslová muzea vznikala v celé Evropě, ukazuje se iluzornost jejich vztahu k průmyslu, ale zároveň se vynořují předpoklady, které vedly ke vzniku secese.<sup>13/</sup> Propagací historismu a aktivní didaktickou činností přispěla tato muzea nepochybně k novému zhodnocení řemeslných technik, které byly základem rozvinutí secesního fenoménu, ale rozhodně nebyly podnětem pro výchovu nového estetického cítění průmyslové společnosti, pro onu Corbusierovu "mentalitu masového konzumu".

Tzv. muzea vědy nebo technická muzea plnila sice funkci napojení na průmysl, ale ve smyslu technické, nikoliv kulturní informace. Problém, o němž jsme mluvili na počátku, tj. problém estetiky předmětného světa jako aspektu masové kultury, si začalo důrazněji uvědomovat teprve 20. století, kdy umělecké řemeslo, čerpající vždy z velkých slohů, ztratilo své ideové zázemí. Aby se nestalo fosilií, muselo se nutně orientovat do sféry tzv. užitého umění, tj. vstoupit na riskantní půdu aktuálního vztahu k průmyslové civilizaci a čerpat z jejích podnětů, ať už ve smyslu pozitivním, kritickým nebo protihráčským.

Je otázkou, zda názor na integritu umění v různých sférách včetně technické a stavební jako určující znak 20. století, dokonce podstatnější než přijetí abstraktní formy /W. Hoffmann/, se nevztahuje právě k problému přerodného procesu uměleckého řemesla.

Podobná integrita, tak rozsáhle uskutečňovaná secesí, byla snad předzvěstí, ale předzvěstí limitovanou řemeslnými technikami, které také odpovídaly jejímu tvarosloví. Vernakulární technické tvarosloví průmyslové výroby bylo jakousi podvojnou paralelou, míjející se s

estétskou nadstavbou historismu 19. století.

Integrita umění a techniky, ona semperovská vize kombinace "génia umění se silou nových prostředků", se uskutečnila až v průmyslovém designu 20. století. Všichni však víme, že zdaleka nikoliv důsledně. "Nové prostředky k laciné výrobě" se zdají být rezistentní ke géniu umění tam, kde jde o zisk a exportní trhy.

- 1/ Kolem roku 1850 prudce poklesly ceny. Např. uhlí o polovinu, plát-  
no o 80%. Efektivnost výroby stoupala. Tak např. ve Francii stoup-  
la výroba obuvi v letech 1847-1880 z 45 mil. na 100 miliónů párů  
ročně. Na americkém trhu bylo možno v roce 1876 dostat pár průmys-  
lově vyráběných bot za 2 dolary /ručně šité stály 15 dolarů/.
- 2/ Nutnost průmyslového standardu obhajoval především R. Ashbee. Pro-  
vozní funkčnost konvice např. zkoumal velmi pečlivě Christopher  
Dresser v grafech a tabulkách. Henry Cole vytvořil pod pseudonymem  
Felix Summerly standardní, jednoduchý čajový soubor pro firmu Min-  
ton, který získal v soutěži Arts and Crafts v roce 1847 stříbrnou  
medaili.
- 3/ Thorstein Veblen v knize The Theory of the Leisure Class nebo John  
Cloag v knize The Victorian Design a další autoři specifikují umě-  
ní jako útočiště po namáhavých každodenních povinnostech; amatér-  
skou zálibu v drobné umělecké činnosti jako "zaměstnání hodné gent-  
lemanu".
- 4/ Srov. J. Brožová: Historismus - umělecké řemeslo 1860-1900, kat.  
výstavy, UPM 1975-1976.
- 5/ Byly zde dokonce vystavovány i odstrašující příklady průmyslových  
výrobků, ale ne nadlouho, protože výrobci se bránili poškozování  
svého jména.
- 6/ Pandánem k těmto a dalším teoretickým pracím byla kniha Charlese  
Eastlake Hints on Household Taste, která v populárnější rovině do-  
konale interpretovala viktoriánskou představu světa, pokroku, mo-  
rality, pravdy a krásy.
- 7/ O fantastických aspektech techniky 19. století, např. ireálnosti  
nového životního pocitu z překonávání vzdáleností, píše Ulrich Mo-  
ritz ve studii Alice in der Eisenbahn /in: Die nützlichen Künste,  
s. 223/.
- 8/ Šalda píše: "Neznám hned tak podivně velkého a drtivého architek-  
tonického dojmu, jako ten, kterým působí velký železniční most,



holý, pustý, bez ozdob, pouhopouhá ztělesněná konstruktivní myšlenka..."

- 9/ Viz archív UPM, složka ozn. 1885.
- 10/ Kopie byly pořizovány vesměs u firmy Haas ve Vídni.
- 11/ Podstatu zásahu umělce do průmyslové výroby uskutečnil nejpřesvědčivěji Peter Behrens v roce 1907, kdy byl pověřen návrhem série elektrických spotřebičů pro firmu A.E.G., jako novou, logickou organizaci "všeho viditelného", bez podléhání konstrukčním požadavkům, bez nadbíhání dekorativním požadavkům.
- 12/ "Kuratorium uměleckoprůmyslového musea obchodní a živnostenské komory v Praze vypisuje... soutěž", in: Styl 3, 1911, s. 188. Svoji kritickou poznámku končí Novotný slovy: "Až pochopí musejní kuratorium své závazky k současné tvorbě, pak teprve bude možno o soutěžích diskutovati věcně a pozitivně."
- 13/ O nevyrovnaném vztahu k otázkám průmyslové výroby svědčí konečně i názvoslovné nejasnosti. Zatímco v Anglii se ujal název Muzeum dekorativních umění, v Německu to byla muzea uměleckého řemesla /Kunstgewerbe/. Český název Uměleckoprůmyslové muzeum byl odvozen zalogického pojmu umělecký průmysl, vzniklého překladem a ve zjevné závislosti na rakouském názvosloví se slovem "Kunstindustrie".

#### Literatura

- Ashbee, Ch. R.: An Endeavour towards the Teaching of J. Ruskin and W. Morris, London 1901.
- Brožová, J.: Historismus - umělecké řemeslo 1860-1900, katalog výstavy, UPM Praha 1975-1976.
- Hostinský, O.: O významu průmyslu uměleckého, Praha 1867.
- Chytil, K.: O účelu a prostředcích uměleckoprůmyslového musea, Praha 1887.
- Mundtová, B.: Die Kunstgewerbe Museum im 19. Jhr., München 1973.
- Read, H.: Art and Industry, London 1934.
- Richards, Charles A.: Industrial Art and the Museum, New York 1927.
- Sborník: Das Abenteuer der Ideen /Architektur und Philosophie seit der Industriellen Revolution/, Berlin 1984.
- Sborník: Das Museum der Zukunft, Köln 1970.
- Sborník: Industriekultur Peter Behrens und die AEG 1907-1914.
- Semper, G.: Wissenschaft, Industrie und Kunst, Braunschweig 1852.
- Svoboda, K.: O museích průmyslových vůbec a úkolech chrudimského musea průmyslového zvláště, Chrudim 1896.
- Veblen, T.: The Theory of the Leisure Class, New York 1899.
- Wornum, R.: Analysis of Ornament, London 1856.