

TICHÉ REVOLUCE UVNITŘ ORNAMENTU (1880–1920) *

Lada Hubatová-Vacková, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze

Ve století nástupu vědy a v kontextu industrializace vyspělých zemí rozhodně nebyl ornament a metody výuky dekorativního kreslení¹ nepodstatným předmětem zájmu, o čemž z psychologického pohledu svědčí odbojně, až militantně se vymezující protichůdné zájmy modernistů dvacátých let 20. století, pro které se dekorativismus jevil jako nicotná „ucpávka prázdná“,² jako estetický, zhoubný, passéistický element parazitující na etické čistotě funkčních tvarů. Reformní snahy v oblasti uměleckého průmyslu, které byly od poloviny 19. století přinejmenším v kontextu Evropy, ale i na severoamerickém kontinentu podstatným předmětem státního zájmu, se v první řadě dotýkaly povahy dekorativního kreslení.

V pozadí tohoto silného nástupu s ochrannou a podpůrnou rukou státu stálo idealisticko-pragmatické přesvědčení, že nové pojetí dekorace může být hlavní silou obnovy a reformy stylu a vlastně též nenápadným prostředkem tržního zrychlení a hospodářského růstu. Ornament byl nezbytným elementem ve všech oblastech uměleckého průmyslu a architektury, ozdoba byla v semperovském duchu chápána jako prafenomén umění a nezbytný projev uměleckého výrazu.³ Ornament však neměl být aplikován svévolně, ale měl sledovat určité principy, měl respektovat povahu materiálu a nástroje, měl jasnou formou, ale i symbolicky, ukazovat funkci dotyčného článku. V tomto pojetí byl ornament ztělesněním ideje účelné formy (ornament jako *Zweck-Form* či jako *Zweck-Symbol*).⁴ Důsledně uplatňován v plošné formě na textilních čalounech, závěsech, tapetách, knižních předsádkách či v reliéfu na drobných předmětech uměleckého řemesla i na architektonických fasádách a interiérech, měl plnit důležitou pořádací roli při vnímání předmětů (*Structur-Symbol*),⁵ při vizuální organizaci tvaru, prostoru a konstituci mentálního obrazu obecně. V kontextu patosu a idealismu 19. století měl ornament v různých měřítcích uvádět v soulad část s celkem, podobně jako jedinec se měl stát nedílnou součástí organizované jednoty vesmíru. Většinou sdílený však byl jednodušší výklad Eugèna Grassetta, podle něhož byla nahá konstrukce či čistá plocha dekorativními vzorci oblékána pro radost oka, pro vizuální pohodlí a „příkrasu“.⁶

Mimo tento Semperovým vlivem šířený struktivní, funkční princip ornamentu se však paralelně odvíjely teorie, které oceňovaly poetičnost, hudebnost, individuální výraz, pudovost uměleckého gesta. Dekorativní umění a umělecké řemeslo bylo na konci 19. století úsilím hnutí Arts and Crafts zrovnoprávněno s tzv. vysokým uměním. Ornament se díky Ruskinově postoji⁷ mohl stát rámcem pro svobodnou uměleckou expresi tvůrce, kterému dopředu nemají být diktována žádná pravidla. V tomto přesvědčení lze hledat genezi nových, nespoutaných forem tzv. volného ornamentu a prosakování neimitativních, abstraktních dekorativních forem do sféry volného umění.

Na užitou kresbu a konstrukci či komponování ornamentu byla upřena v kontextu umělecké výchovy, zejména mezi lety 1880–1920, neobyčejná pozornost. Tato studie by chtěla představit ty okruhy a témata ornamentálních praktik i teoretické reflexe, které mohou být viděny nikoliv ve

vyhroceném protikladu vůči modernistickým snahám, ale naopak mohou modelovat srozumitelné pozadí a předpoklad jak pro pochopení minimalistické vizuální syntaxe soustředěné na elementarismus obecných forem a konstruktivní principy, kterou sledovaly modernistické postupy, tak pro vznik abstraktního expresionismu a řadu pokusů na poli avantgardního neimitativního umění. Mimo tuto specifickou optiku výkladu by snad přínosem textu mělo být i uvedení několika příkladů, které se vztahují ke středoevropské oblasti, a snaží se tak vystopovat a pojmenovat některé zajímavé příklady z dějin uměleckého průmyslu, didaktiky a praxe užitého umění v českých zemích.

Užitá kresba a ornamentální kompozice na konci 19. století: elementarismus moderního designu

Vlivná kniha anglického reformátora, nadnárodního misionáře umělecké výchovy a teoretika ornamentu Waltera Cranea nazvaná *The Bases of Design*⁸ z roku 1898 byla v rychlém sledu získávána do uměleckoprůmyslových knihoven a překládána do dalších jazyků. Anglie totiž byla od londýnské světové výstavy v roce 1851 považována za průkopnickou zemi v oblasti uměleckoprůmyslového vzdělávání a její ekonomické úspěchy a kulturní prestiž byly do určité míry vnímány jako výsledek soudobých priorit vlády, která investovala velké úsilí do vytvoření sítě škol formujících rukodělnou dovednost a estetický vkus dětí, dospívajících řemeslníků a průmyslových návrhářů. Kniha byla v roce 1901 k dispozici také u nás v německém překladu pod názvem *Die Grundlagen der Zeichnung*.⁹ Přeložený titul svědčí o tom, že anglické slovo „design“ bylo na přelomu století překládáno jako „kresba, kreslení“.¹⁰ Klíč pro pochopení odlišnosti výukové koncepce na odborných a uměleckoprůmyslových školách i pro pochopení didaktických metod dekorativního umění se nachází právě v inovativní koncepci tzv. užité kresby. Koncepce aplikované kresby 19. století se podílela na vytváření nového vizuálního systému, ze kterého těžily pozdější umělecké generace.

Kreslení se stalo zakládající ideou vyučování dekorativního umění a řemesel, a to v nadnárodním kontextu.¹¹ Bylo nutné stanovit základní principy masově uplatňované výuky kresby, vhodné pro průmyslové využití. Cíl estetické výchovy společnosti byl na jedné straně pragmatický (výuka umění pro průmysl), současně však byl silně vyživován v oblasti pedagogiky idealismem myslitelů Heinricha Pestalozziho a Friedricha Froebela a jejich pokračovatelů,¹² kteří věřili, že je nutné pěstovat přirozený tvořivý pud dítěte a vyspívajícího jedince a rozvíjet kognitivní procesy formou hry a kresby.¹³ Nové kresebné pojetí, jehož počátky lze stopovat od prvních, veřejně přístupných kreslířských škol konce 18. století, se ustalovalo v evropském kontextu kolem poloviny 19. století. Odborné řemeslnické školy a první uměleckoprůmyslové školy vznikaly nejdříve v návaznosti na lokální hospodářské potřeby z iniciativy místních průmyslníků, později koordinovaně pod státním dohledem – v českých zemích v kontextu c. k. mocnářství od sedmdesátých let 19. století. Právě tehdy bylo zapotřebí stanovit řádný systém výuky kresby s jasnými instrukcemi a manuály. *„Rok 1873 je pro kreslení v Rakousku zvláště důležitý tím, že se zavedlo kreslení do škol a zároveň se učení tomuto předmětu urovnalo tak, že libovůle, s kterou si mohl dotud učitel při učení vésti, ustoupila dosti podrobně propracovanému plánu. Jakož známo, sestavena jest toho roku z nařízení ministerstva*

zvláštní komise za předsednictví dvorního rady, rytíře z Eitelbergerů, tvůrce uměleckého průmyslu rakouské doby nové, kteráž měla vytknouti zásady, dle nichž se má nadále učiti kreslení. Přípravení učiva dle tohoto plánu svěřeno jest prof. Andělovi", psal český průkopník uměleckého průmyslu a nových kreslířských metod Alois Studnička.¹⁴ Anton Anděl¹⁵ tehdy vypracoval základy ornamentální nauky o tvaru (*Ornamentale Formenlehre*), která se soustředovala na překreslování geometrických elementárních figur (*Elementare Freihandzeichnen*), na konstrukci základních obrazců (*Grundformen*), druhá část byla zaměřena na kopírování historického ornamentu a v poslední fázi na stylizaci rostlin.

Kreslení (design, dessin,¹⁶ Zeichnung, disegno) bylo pro řemeslníky mnoha oborů i pro umělecké dekoratéry a průmyslové návrháře jakousi syntetizující koncepční disciplínou. Cílem kresby mělo být propojení mysli, oka¹⁷ a ruky, upřednostňována byla myšlenková koncepce nad výsledným manuálním výkonem. Správná kresba měla být názorným vyjádřením pořádkující a hierarchizující schopnosti mysli. Školní rada a obávaný zemský inspektor kreslení Anton Anděl uváděl, že kreslení je „obraznou řečí ... prostředkem k vědomému nazírání, ku zušlechtění vkusu a smyslu pro tvary a míry".¹⁸ Kresba měla kultivovat psychofyzickou zdatnost a rovnováhu. Na rozdíl od imitativní kresby a akademické grafické reprezentace byly pěstovány a týmem odborných pedagogů¹⁹ vážně diskutovány především tři pilíře utilitární výuky kreslení: 1. pregnance a jasnost lineární kresby, elementární „liniamenty",²⁰ 2. rigoróznost technického kreslení a měřictví a nejtěžší, nejkompexnější úroveň kresby - 3. komponování ornamentálních vzorců.

Později se samostatnou disciplínou stala paměťová kresba, která měla posilovat intelektuální schopnosti mentální a potažmo i tvarové syntézy, což bylo užitečné pro stylizační postupy. Kreslení podle paměti cíleně posilovalo nejen paměť, ale i schopnost představivosti. Oproti originalitě rukopisu se v kontextu školských osnov v první fázi pěstoval zájem o obecnost, čárové schéma, zjednodušení, analytické strategie, podřízenost funkčnímu užití. Kresba i ornament byly chápány především jako myšlenkový, „ideoplastický"²¹ projekt. Pro utváření jednoduchých vizuálních a ornamentálních obrazců a schémat byl důležitý výcvik v čárovém definování obrysu a jasné umístění plošné siluety na pozadí, tedy to, co se jevílo jako vizuálně a kognitivně výstižné.²²

Výukový manuál Eugena Grasseta *Méthode de composition ornamentale* z roku 1905, který se hojně používal v evropském kontextu, nabádal k výcviku a tvorbě elementárních kompozic a ke konceptuálnímu grafismu. Tvarová redukce na základní prvky, seskupování základních geometrických objemů považoval Grasset za výborný úkol při aplikaci geometrické kresby.

Tyto metody kresby, které se staly součástí výukového drilu na konci 19. století, vytvářely a skrze hromadné uplatňování v sítích centralizovaného školství postupně kodifikovaly elementární, obecně srozumitelný, úsporný symbolický vizuální jazyk (*succinct language*) a obrazové konvence.²³ V roce 1926 modernisticky smýšlející Josef Vydra na stránkách *Výtvarných snah* píše, že „cílem nové obrysové kresby, založené na ... určitosti, konstruktivnosti je ... najítí nový výrazový prostředek jednoduchý a rychlý, jako jsou psaná slova".²⁴ Reformní kreslení konce 19. století se silným úsilím abstraktně-stylizačním mělo ideografickou, znakovou podobu a vytvářelo do velké míry předpoklad pro vznik sémantického systému, který rakouský filozof a sociolog Otto von Neurath na konci dvacátých let

nazval izotypem.²⁵ Neurath měl v úmyslu vytvořit metodou tvarové redukce gramatiku moderní vizuální komunikace, byl přesvědčen, že „... *obrazový jazyk – isotype – jako mezinárodní univerzální pomocný jazyk formuje encyklopedii obecných forem a sdělení bez ohledu na prostor a čas. Vznik takového komunikačního standardu je nutností, kterou si vyžaduje moderní životní styl*“.²⁶ O vytvoření podobného řádného vizuálního systému s konstrukčními pravidly, který by vytvořil alternativní gramatiku vůči slovní syntaxi, usiloval i Vasilij Kandinskij,²⁷ a navazoval tak na početné ornamentální mluvnice, které byly součástí výuky užitého kreslení.²⁸ Formální úspornost a výtvarný esencialismus byly rovněž hlavním úsilím představitele neoplasticismu van Doesburga, jehož snahou bylo nalézt redukované vizuální jednotky; obrazová abeceda měla být kombinatorikou těchto základních znaků.²⁹

Ornamentální nauka o tvaru, soustředěná na elementarismus linií a ploch, a požadavek optické pregnance a srozumitelnosti skrze čárové schéma vytvářely základ modernímu designu, podporovaly širší přijetí a srozumitelnost formální abstrakce. Paradoxní tezí pak může být, že to byla hlavně výuka užitého kreslení soustředěná na komponování dekorativní ozdoby, která podstatně přispěla ke kultivaci vkusu libujícího si naopak ve strohosti a nahé čistotě základních tvarů.

Naturálie, přírodovědné schéma a ornament. Stylizace, konstruktivní princip, esence zjevu a abstrakce. Minimální obraz

V devadesátých letech 19. století mladá – pozdější slavná textilní designérka – Marie Teinitzerová³⁰ posílala své žákovské práce z Vysočiny na korektury své brněnské učitelce kreslení.³¹ Dle tehdejších pedagogických pokynů se měla soustředit především na kreslení podle přírody, kreslení květin a ornamentální stylizaci naturálií. K jedné realisticky pojaté akvarelové kresbě květin učitelka připsala tužkou korekturu: „... *konturu třeba silněji, jako stilisovanou ... sledovat konstrukci vnitřním sestavením květů dle geometrických pravidel. Zde jsou to kruhy nad společným středem a jen kontury*“. Brněnská učitelka mladou adeptku o uměleckoprůmyslové studium vedla v intencích široce rozšířeného kreslířského trendu konce 19. století, soustředěného na abstrakci viděného a geometrickou stylizaci naturálií. Jakými cestami tyto stylizační postupy pronikly do kreslířské praxe uměleckoprůmyslového vzdělávání? Jak byla ve své době chápána obecně požadovaná ornamentální stylizace? Lze stylizaci považovat za takovou koncepci zobrazování (*image-making*), která usiluje o abstrakci a typizaci viditelného, a je tedy povahou blízká schematickému znázorňování ve vědě? Je tato souvislost s vědeckou vizualizací při výkladu ornamentu historicky oprávněná?

Zakladatelé první modelové londýnské School of Design při kensingtonském muzeu již od poloviny 19. století usilovali o to, aby tvůrce dekorativních vzorců a designér neopisoval viditelný aspekt přírodnin (*pictorial aspect*), ale aby se pokusil vytěžit jejich obecnou strukturu a charakteristické zákonitosti (*conventional abstraction*).³² Dekorativní hojně využívali poznatků soudobé botanické ilustrace a vědeckého schematického zobrazování.³³ Botanika a přírodní vědy byly v kontextu prvních odborných škol chápány jako užité disciplíny. Proces zobrazování naturálií měl směřovat k zobecňování viditelného, studiu podstatných struktivních rysů rostliny či organismu. Duktus dekorativních linií a základní kompoziční uspořádání ornamentu mělo sledovat základní linie

růstu a symetrickou koncepci přírodnin. Teorie a praxe organického ornamentu a stylizační postupy byly v počátcích silně ovlivněny naturfilosofickými spisy J. W. Goetha, věnovanými morfologií a metamorfóze rostlin. Německá přírodověda zkoumala elementární tvarovou koncepci přírody (*Gestaltungsprinzip*), jednotící ideu (*Grundidee*) a snažila se nalézt jakýsi zobecněný prototyp tvarového uspořádání veškerých rostlinných druhů v podobě abstraktní prarostliny (*Urpflanze*).³⁴ Anglická teorie ornamentu a praktická výuka dekorativního umění zprostředkovaná dekorátérem a botanikem v jedné osobě Christopherem Dresserem z těchto naturfilosofických spisů od počátku a bezprostředně vycházela.³⁵ Správný ornament měl být ideálním vyjádřením vitální síly rostliny (*Lebenskraft*),³⁶ abstraktní reprezentací působení dynamických, vegetativních sil vertikály a spirály.

Postupy základní tvarové analýzy rostlin blízké botanické organografii se objevily na jedné z barevných chromolitografických tabulí v základním kompendiu pro výuku ornamentu *Grammar of Ornament* z roku 1853 od Angličana Owena Jonese.³⁷ I Owen Jones byl přesvědčen, že pravdivý ornament by neměl napodobovat nahodilé přírodní tvary. Designér měl rozpoznat obecné zákonitosti a dominantní tvary naturálie a převést je do schematické geometrické figury.³⁸

V habsburské monarchii bylo od počátku centralizovaných školských osnov, tj. od sedmdesátých let 19. století, těžištěm výuky ornamentálního kreslení kopírování historického ornamentu z dekorativních předloh, o čemž svědčí řady dochovaných školních kreseb v archivech uměleckoprůmyslových škol či ve fondech lokálních muzeí.³⁹ V devadesátých letech 19. století však panovalo i u nás přesvědčení, že „bezduché kopírování“ podle předloh je neúčinné, nerozvíjí individualitu jedince. Oproti napodobování minulých vzorů se vzepřelo několik vlivných pedagogů, kteří chtěli obrátit pozornost hlavně k živé přírodě, ke kreslení podle skutečnosti a k paměťovým cvičením. Tento vzdor byl s drobnými časovými odchylkami nadnárodní a obecně sdílený. Podstatou školské reformy devadesátých let byl odklon od imitace a eklektismu historických (antických, renesančních) vzorů a podpora přímého pozorování přírody. Podstatnou část školního kreslení tvořilo výtvarné a myšlenkové zpracování přírodních motivů – jejich analytická stylizace a tvořivá „interpretace“.⁴⁰ Návrat k motivům přírody, jejichž rejstřík se díky vědeckým objevům a nástrojům vizualizace včetně mikroskopu značně rozšířil, byl kolem devadesátých let vnímán jako podstatná modernizace a regenerace v oblasti uměleckého průmyslu. Analýza a stylizace přírodnin se stala podstatou moderní⁴¹ ornamentiky konce a přelomu století.

Ottův slovník z roku 1906 stylizaci definoval takto: „... v kreslení a malbě znamená zbaviti výtvoří přírodní (například list, květ) všeho nahodilého a libovolného ve tvaru i zbarvení a uvésti je na formy základní, typické, ve kterých vládne jakási zákonitost, pravidelnost.“⁴² Estetik Otakar Zich chápal stylizaci jako takový projev vizuální reprezentace, který se ocital na zcela opačném pólu vůči iluzionistickému zobrazování. „Stylizaci rozumíme ve výtvarném umění obyčejně přeměnu tvarů přírodních na tvary měřické... Proti tvaru přírodnímu, omezenému čarami nebo plochami organickými, složitými a v leccems nepravidelnými, klademe tvary umělé, mající čáry nebo plochy geometrické, jednoduché a přísně zákonité.“⁴³

Názorný a konkrétní způsob, jak vyučovat postupům analytické stylizace rostlin, předvedla výstava anglických uměleckých a umělecko-odborných škol v pražském Rudolfinu v roce 1899. „V účelně srovnané kolekci byl tam dokonale osvětlen význam a důležitost analýsy organických tvarů..., podobně doložena i bohatost a rozmanitost jejich praktického užití. Význam vystavených studií první u nás ocenila pražská umělecko-průmyslová škola, jež pak intenzivně propagovala nový směr, založený veskrze na analytickém zkoumání organických zjevů,“ dočítáme se ze soudobého časopisu *Dílo*.⁴⁴ K. V. Mašek, vedoucí ateliéru ornamentálního kreslení a malby na zmiňované škole, považoval stylizaci přírodnin za přepis „analyticky pochopené formy, za esenci zjevů“.⁴⁵

V umělecko-průmyslových knihovnách českých zemí bylo k dispozici velké množství předloh, které vybízely ke stylizaci přírodnin. Mezi nejvíce používané u nás patřily první návody rostlinné stylizace a alba ornamentálních předloh těchto autorů: Alois Studnička,⁴⁶ Anton Anděl,⁴⁷ Moritz Meurer⁴⁸, Anton Seder,⁴⁹ Maurice-Pillard Verneuil,⁵⁰ Alois Bouda,⁵¹ Thomas Weigner,⁵² Eugène Grasset⁵³ a mnoho dalších. Gustav Pazaurek⁵⁴ ředitel severočeského muzea v Liberci (Reichenbergu) o této očistné vlně nových, moderních forem s nadšením psal: „Seit der von Owen Jones ... hat die liebevolle Beobachtung der Natur die grosten Fortschritte gemacht: den imposanten wissenschaftlichen Werken der Botanik sind vornehme, künstlerisch redigierte pflanzenpublikationen gefolgt, von Seder Die Pflanze angefangen bis zu Meurer oder Grasset. Walter Crane hat dem Pflanzenleben die entzuckendsten Gedanken abgelaucht, primäre dekorative Talente, wie Christiansen oder Eckmann bereichern das Gebiet der Blumenstilierung... Immer neue und neue Motive aus der Botanik werden der dekorativen Künsten zugeführt.“ Pazaurek věřil, že se rozšíří tvarově-barevná škála, obrodí se ornament a umělecký styl také díky propojení botaniky a umění.

V intencích zmiňované Goethovy naturfilosofie v českých zemích kolovala alba Moritze Meurera, který nabízel srovnávací ornamentální studium rostlin. Meurer studoval architektoniku, ustálené konstrukční principy rostlin a jako jeden z prvních pedagogů vyzýval k bezprostřednímu studiu přírody. Jako dekoratér se zabýval morfologií a anatomií rostlin, studoval systémy a tektoniku větvení, schémata květenství, průřezy stonkem, plody. Byl přesvědčen, že tato skladebná logika přírody a vývojové zákony růstu by měly být využity v kompozičním uspořádání ornamentu a v praktických řemeslech. Z tvarosloví přírody lze odvodit základní geometrický řád primárních forem.⁵⁵ V kontextu Meurerovy srovnávací nauky o tvaru (*Vergleichende Formenlehre*) se v podstatě analyzovaly přepisy funkční konstrukce rostlin.⁵⁶

Biologizující teorie ornamentu druhé poloviny 19. století můžeme chápat v jistém smyslu jako náznak, předzvěst funkcionalismu, tj. úzkého a existenčně podmíněného sepětí přírodní formy s funkcí. O tomto protofuncionalismu ornamentálních forem však musíme stále ještě mluvit opatrně. Meurer, podobně jako o několik let později Sullivan, od něhož se datuje známé modernistické heslo „forma sleduje funkci“, stále chápal funkční logiku rostlin nikoliv jako racionální dispozitiv, který lze svobodně přetvářet a aplikovat k určitým cílům, ale jako jediné, ideální, pravdivé, „mimolidským designérem předzjednané, funkční a zákonité řešení“.⁵⁷ Na Meurerově příkladě je také zřetelné, jak byla naturfilosofická minulost posilována na přelomu století vlivem metafyziky Steinerovy antroposofie,

podle níž by umění podobně jako věda mělo překračovat smysly směrem k pochopení ideálních principů.

Ve vztahu k vědeckému schématu a botanické organografii navrhoval možnosti ornamentální interpretace Maurice Pillard Verneuil, blízký spolupracovník Eugèna Grasset a Alfonse Muchy. Nejdůležitější cestu ke grafické abstrakci formuloval v českých zemích známý Eugène Grasset, který chápal ornamentální abstrakci ve vztahu k poznání funkce mozku a paměti; svou teorii představil v úvodním textu ke knize *La Composition ornementale*.⁵⁸ Formální rozmanitost přírodních fenoménů je mozkiem podle něho pochopena a zaznamenána ve schematické, zjednodušené, organizované podobě. Tento „cerebrální“ postup odvozování čili dedukce viděného volil i při vytváření ornamentální kompozice. Grasset hledal v kontextu své teorie ornamentu jakýsi invariantní tvárný princip, elementární abstraktní figury, které jsou odvozeny z viditelného světa a které vytvářejí konstitutivní pilíře mozkiem zpracované obraznosti. Takto redukováný ornamentální slovník vytvářel rejstřík několika základních „*minimálních obrazů*“⁵⁹, pro něž je charakteristická jednoduchá, ale percepčně signifikantní forma. Grasset jednoznačně – i když stále v rámci dekorativismu – podporoval cestu vedoucí k radikální abstrakci viditelného, naturalistický ornament naopak považoval za „nudný a odpuzující“. Grassetův abstraktní ornament byl složen ze základních prvků, byl minimalistickou úspornou skladbou linií a bodů, velmi blízkou jak vizuálnímu řádu holandské nové výtvarnosti, tak Kandinského nauce o kompozici z dvacátých let.⁶⁰

Český učitel působící na tkalcovských školách Josef Jaroslav Filipi⁶¹ publikoval v roce 1912 hojně užívaný manuál plošné ornamentiky, v němž velmi srozumitelně kompiloval Meurerovu stylizaci rostlin, Grassetovu ornamentální abstrakci a moderní, analyticky chápaný ornament pražské uměleckoprůmyslové školy, jejímž byl absolventem. Filipi „*chtěl probuditi smysl pro jednoduché a účelné tvary ozdobné*“; postupy analytické stylizace přírodnin výtvarným odvozením dovedl ke geometrické abstrakci. Viditelný obraz stylizoval progresivně, v několika fázích, obraz zobecňoval v postupných krocích a testoval pozorně jeho čitelnost. „*Tímto způsobem postupovali jsme od přírody k ornamentu, od tvarů složitých a blízkých k přírodě k tvarům jednodušším a přírodě vzdálenějším, až jsme došli k měřičskému prvku – absolutnímu ornamentu.*“⁶² Všechny tvůrce plošného ornamentu nabádal, aby stylizační kroky směřující k obecnému tvaru byly stejnou měrou doprovázeny i stylizací barvy. „Absolutně“ stylizovanému tvaru květu, převedenému do minimalistické kružnice s ústředním bodem, by měla podle Filipiho odpovídat absolutní primární barva (červená, modrá nebo žlutá).

Nejsvobodnější přístup k ornamentu měli tvůrci plošných vzorců. Na textilních dezénech se často objevují mikro- i makroskopické invence rutinních dekorativních kresličů. Mikroskopické obrazce přírodnin byly pro mnohé dekoratéry a umělce přechodnou fází mezi stylizací a volnou fantazijní kreačí. Drobnohledný záběr neměl doposud opěrný bod ve viditelném světě, ale přesto byly vědou tyto vizualizace legitimizovány. Josef Jaroslav Filipi považoval za „abstraktní ornament“ v roce 1910 právě mikrostruktury přírodnin, „*berouc za motivy ke svým kompozicím pouze části rostlin nebo hmyzu... barevné skvrny na křídlech motýlích, krovkách broučích, svaštění kůry a skvrny na kůře, kresby na povrchu tykví, lastur, šupin rybích, struktury šišek*“.⁶³ Podobně otevřený přístup k ornamentice zvolil

učitel z Valašského Meziříčí Emanuel Pelant. K dekorativní stylizaci studentům nabízel rozmanité motivy „... od nejnepatrnějšího nálevníka a bacila, kterého spatříme pouze v drobnohledu... až po nové a nevidané ornamenty z mořských řas a chaluh a polypů anebo z různých mořských škeblí⁶⁴ a jiných vodních tvorů. Kdo má pro přírodu otevřený zrak, najde v ní na tisíce vzorů a pomocí jich kombinací může vytvořit ornamentů k nesečtení...“⁶⁵ Thomas Weigner z tkalcovské školy ve Warnsdorfu tuto nově otevřenou škálu rozpracoval v řadě ornamentálních tabulí zkoumajících obrazce motýlích křídel, hmyzu, mechů a jiných naturálií.⁶⁶

Snaha dekoratérů prozkoumat lidským zrakem neviditelné mikroskopické obrazce však nadále souvisela se snahou porozumět tvarové esenci zjevu. I v detailních záběrech nejdopudivějších slizkých řas dekoratéri ve shodě s vědci nacházeli symetrické uspořádání a konstruktivní, funkční princip, vesměrnou jednotu v rozmanitosti.⁶⁷

Vnitřní zření, paměťový obraz a fantazie. Volný ornament a „nová řeč“

Ornament neměl být pochopitelně jen jakousi logickou, minimalistickou odvozeninou viditelného světa přírody, jak k tomu vybízely metody postupné analytické redukce. Vedle tohoto racionálnějšího proudu dekorativního kreslení zaměřeného na konstruktivní principy měl ornament odrážet i temnější, iracionální hlubiny tvořivosti, spojené s vyhoceně individuálním „vnitřním zřením“. John Ruskin, jehož apologety se v českém kontextu stali zejména F. X. Šalda a F. X. Jiřík,⁶⁸ byl proti stylizační rutině a „spichování lupenů za konečky“. Idea stylizace přírodnin do geometrických obrazců podle něho produkovala „konvenční jednotvárnost“, byla pro něj obrazem přírody znásilněné strojem.⁶⁹ Stejně kriticky Ruskin přijímal průnik vědecké racionality, koncepční pedanterie a jakékoliv projevy „potřeštěného ducha systému“⁷⁰ do umělecké oblasti. Zatímco učenec podle něho využívá intelektuální reflexe a logiky, umělec by měl těžit výhradně z osobního nazírání, citění a paměti. Pod silným vlivem Johna Ruskina a Waltera Cranea, kteří se obávali, že pragmaticky zaměřená výuka kresby vyprodukuje sterilní, odosobněný vizuální systém, se i ve výuce ornamentálního kreslení cíleně začala pěstovat svobodná, nedirektivní a osobní tvořivost. Taková výuka ornamentu se nezaměřila na jakýsi objektivní, „cerebrální“ redukovaný slovník a jasně vázanou architektoniku tvaru, ale mohla naopak těžit z vlastní expresivity tvůrce, z vlastních paměťových obrazů a asociací, svobodně komponovat v návaznosti na vnitřní psychologické ustrojení tvůrce. Na přelomu a počátku 20. století se součástí výuky ornamentálního kreslení stalo i cílené zkoumání paměti, práce s vnitřními obrazy a představivostí.

Potřeba posilovat kreslením paměť (a obráceně, tj. obohacovat paměťovými obrazy kresbu) se stále častěji objevuje na konci 19. století, a to i v českém kontextu. Předlohy a kopírování byly na odborných školách kritizovány, protože vedly k trpné závislosti na modelu, paměťové kreslení (*Gedächtniszeichnen*) bylo jasnou alternativou vůči těmto direktivním metodám kreslení. „Kreslení podle paměti“ a záznam paměťových, vnitřních obrazů naopak měly posílit aktivní pozorovací schopnosti, svobodnou obrazovou představivost a kombinační mechanismy mozku. V anglickém kontextu bylo toto tzv. „*sketching from the memory, mind picturing*“⁷¹ součástí výuky designu již od poloviny 19. století, v českých zemích se tato cílená mnemotechnika kreslení, pokud je mi známo,

stala předmětem záměrné instruktáže až v devadesátých letech a patrně pod vlivem soudobé umělecké výchovy anglické i americké, o níž proudily informace skrze stěžejní didaktické spisy (Liberty Tadd,⁷² John. S. Clark⁷³) a později i díky světovým výstavám a mezinárodním kreslířským kongresům. Znamé bylo paměťové kreslení Franze Čížka, které český rodák uplatňoval v prvním desetiletí 20. století v nedaleké Vídni. Cílem této výuky bylo zaznamenat paměťový obrys, kognitivně zpracovanou mentální stopu a rozvíjet ji proudy svobodných asociací. Nešlo o to zachytit co nejpřesnější, věrně napodobivý obraz předmětů, ale postihnout jakési silné mentálně-emoční obrazy. Časová mezera, která vznikla mezi viděným a myšleným, a funkce paměťové selekce byly důležité pro ujasnění si podstatných rysů věci, ale současně se do viděného obrazu mísily vzpomínky, asociace, výrazně se tu promítala nálada tvůrce a náhoda. V anglickém Birminghamu byla dokonce rozvinuta metoda kreslení se zavřenými očima, nazvaná „*shut-eye drawing*“.⁷⁴ Student měl se zavřenými očima nakreslit konturu paměťového obrazu, potom ho mohl s otevřenými očima dokreslit.

Soustředěné studium paměťové a mentální obraznosti umožnilo zabývat se vizualizací abstraktních pojmů a vnitřních obrazů. Český učitel odborného kreslení Filipi byl informován, že němečtí kolegové Hermann Obrist a Wilhelm von Debschitz z mnichovské Kunstgewerbeschule chtějí „*abstraktním ornamentem vyjadřovati i různé pojmy, jako: pohyb odstředivý, vizení či napětí aj*“.⁷⁵

Právě tato oblast paměťově zpracovaných a fantazií dotvořených obrazů měla být použita na poli tzv. volného ornamentu. V oblasti takto chápaného volného ornamentu (*Freie Ornament, Phantasie Ornament*) se úplně nabouraly vizuální konvence; paměť a fantazie nabízely otevřené pole možností. V kontextu ornamentálních praktik se tak utvořila intenzivní živná půda pro vznik zcela autonomních experimentů a osobních výtvarných fabulací. V roce 1904 neznámý autor pro německý časopis *Deutsche Kunst und Dekoration*⁷⁶ napsal, že už delší dobu vstupuje do ornamentálních praktik nejen zvýšená péče o studium přírody, ale rovněž se dostává do popředí nový směr ornamentiky, která se ještě nedá úplně nazvat abstraktní, ale jedná o jakési „*volné ornamentální motivy, které neodkazují k žádným hmatatelným předobrazům skutečnosti*“.⁷⁷ Jako předobraz čisté abstraktní ornamentiky a jako podnětný stimul podle něho mohou sloužit mikroskopické obrazce, pohyby a nahodilé obrazce mračen po obloze, rozpouštějící se sních, drolicí se zdi, mechanické záznamy pohybu. V tomto ohledu se podle autora článku ornamentální umění dotýká „*mystického ve výtvarné hudebnosti*“ a skutečného „*vnitřního zření*“ (*Innere Schauen*).⁷⁸ Tuto polohu autor považoval za objevnou a s prorockou otázkou „*co z toho vzejde?*“ uváděl, že poprvé se s formou volné, fantazijní ornamentiky setkal u mladé německé studentky z Prahy, jménem Katharine Schöffnerová.

Přestože se tato mladá umělkyně z Prahy možná dotkla skutečné živné půdy volné abstrakce, kterou později na poli abstraktního expresionismu rozvíjel Vasilij Kandinskij, a přestože měla ve své době vlivné zastánce, kteří se snažili její tvorbu pojmově uchopit, mnoho o ní nevíme. Katharine Schöffnerová byla údajně studentkou německé umělecké školy pro dívky v Praze (Deutsche Kunst-Übungstätte), jejíž ředitelkou byla česko-německá malířka Hermine Laukotová. Později pravděpodobně odešla do Mnichova, kde se jejím zastáncem stal významný představitel kulturního reformního hnutí Ferdinand Avenarius. Pod názvem *Eine Neue Sprache?* v roce 1908 Avenarius v Mnichově vydal

samostatné album čtyřiceti dvou kreseb Kathariny Schöffnerové.⁷⁹ Pro Avenaria byly kompozice novým, svobodným zrakovým uměním (*Freie Augenkunst*), které je nezávislé na účelu, nenapodobuje realitu, ale prostřednictvím kvalit barvy a světla je schopno zprostředkovat duchovní poselství. Podle Avenaria na příkladu kreseb Kathariny Schöffnerové nejde o ornamentální ozdobnou formu (kterou chápal jako funkčně vázané zrakové umění – *gebundene Augenkunst*), ale o volná, od ozdobné funkce plně emancipovaná umělecká díla (*Freie Kunstwerke*). Význam této „nové umělecké řeči“ viděl v možnosti svobodně přetvářet skutečnost a výtvarnými prostředky plně představit otisk duševního stavu a vnitřního života.

Na příkladu abstraktních kompozic Kathariny Schöffnerové jasně vidíme, že její pokusy vznikaly a byly původně i řazeny do kontextu fantazijní volné ornamentiky, později byly zproštěny zdobné funkce a prezentovány jako součást nové umělecké řeči. Proměna diskursivního rámce, tj. kontextu a samého statutu obrazu (ornament jako estetická forma vázaná versus nezávislé autonomní umělecké dílo), by neměla vytvořit neprodyšnou hranici, která zabrání pochopení geneze určitých uměleckých forem.

Na skutečnost, že vůči ornamentálnímu umění existují předsudky, které znemožňují nahlížet na výtvarnou abstrakci, vzniklou v kontextu dekorativního a volného umění jako na nedílný celek, upozornil v roce 1934 František Kovárna spisem *Malířství ornamentální a obrazové*.⁸⁰ Namísto rozdílu mezi oběma póly, vnímanými v protikladu, Kovárna viděl naopak mezi „obrazovým“ a „ornamentálním“ hlubokou souvislost tzv. ideoplastického útvaru. Protiklad vnímal jako umělý konstrukt, jehož vznik by bylo vhodné vystopovat. Přitom navíc upozorňoval na skutečnost, že geneze teorie tzv. ideoplastického, respektive abstraktního umění bezprostředně souvisela s výkladem ornamentu, a to zejména ve stěžejních spisech Aloise Riegla⁸¹ a Wilhelma Worringera.⁸² Kovárna v roce 1934 psal: „Místo rozdílu zjistili jsme zde naopak souvislost, kterou přezíralo třídění, užívající předmětu jako rozlišovacího kritéria. Rozdělení výtvarné oblasti na dvě nesouvislé části a osamostatnění ornamentálního křídla pod titulem uměleckého řemesla nebo průmyslu znemožňovalo pochopení dynamického vztahu... Výtvarná oblast se zde totiž chápe jako dynamické pole ovládané dvěma póly, ornamentálním a obrazovým, tedy jako nedílný celek.“ Trhlina, která byla modernistickou ideologií vklíněna mezi ornamentální umění a volnou abstrakci, by skutečně vyžadovala zevrubné objasnění a pochopení mechanismů následné historiografické manipulace, která tyto dva póly stavěla do protikladu.

Ornament, tělesnost a záznam pohybu. Kinestetické vnímání

Český estetik a propagátor uměleckého průmyslu Otakar Hostinský chápal ornament jako součást neimitativního umění vedle hudby a tance.⁸³ Navazoval tak na vlivného anglického teoretika ornamentu a blízkého Semperova spolupracovníka Ralpa Wornuma,⁸⁴ jenž dekorativní obrazce přirovnával k hudbě. Skutečnost, že dekorativní umění bylo v druhé polovině 19. století klasifikováno do společné umělecké kategorie právě s hudbou a tancem, mělo důležité konsekvence pro vývoj ornamentu vzdalujícího se napodobivému iluzionismu a tíhnoucímu k synesteticky chápané abstrakci.

Ornamentální formy pak přirozeně anektovaly témata spjatá se spřízněnými neimitativními obory – časovost, pohyb, rytmus a tělesnost.

Když zasloužilý pedagog pražské uměleckoprůmyslové školy V. V. Štech v roce 1915 publikoval výbor z článků předcházejících deseti let pod názvem *O projevu výtvarnou formou*,⁸⁵ velká část úvah se dotýkala ornamentu a původu a místa dekorativních praktik v dějinném vývoji umění. Ornamentální obrazec tu Štech popisoval ve vztahu k tělesnému uspořádání a k přirozenému vnímání pohybu. „*Sdružením výrazového pohybu lidského těla ... vzniká první ornament, jehož základním znakem a podstatou je rytmus, jenž projevuje se v abstraktních formách... Ornament je vlastně jenom pokračováním tělesných pohybů, rozšířením a obohacením těla, jako je jím i ozdoba na tělo vkládaná.*“ Štech se tehdy odkazoval na spis *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* od Augusta Schmarsowa z roku 1905,⁸⁶ v němž se německý historik umění mimo jiné pokusil o pojmovou analýzu formálních principů. Ornamentální a hudební kompozici Schmarsow chápal jako analogický otisk tělesného uspořádání a základní funkce organismu, jako obdobu fyziologického rytmu a pravidelného pohybu. Sama tělesná stavba podle Smarsowa podmiňuje formu tvůrčího projevu. „*Z celkové organizace tělesné vyplývají tři hlavní zákony vsí lidské tvorby: symetrie, proporcionalita, rytmus. Ze společné činnosti obou rukou a obou očí podává se symetrie, tvárný princip šířkového rozměru, z pojetí vertikální osy našeho těla i jiných, jako os růstu, proporcionalita částí po sobě, tvárný princip prvního rozměru, z uskutečňování pohybu ve spojení s prvním nebo druhým nebo oběma tvárný princip třetího rozměru, rytmus.*“⁸⁷ Tyto teorie byly podmiňovány a zároveň aktivně podmiňovaly soudobé metody ornamentálního kreslení.

V devadesátých letech 19. století se pro školskou tvorbu ornamentu ujala metoda manuálního výcviku amerického učitele Libertyho Tadda.⁸⁸ Již zmiňovaný školský rada Anton Anděl Taddovy postupy chtěl uvést do praxe českého školství.⁸⁹ Tadd v knize, která byla k dispozici v knihovně pražské uměleckoprůmyslové školy a jejíž sešlost a patina napovídají, že přecházela z ruky do ruky, popisuje své kladné zkušenosti s ornamentálním kreslením oběma rukama křídou u tabule vstoje. Americký reformátor byl přesvědčen, že formou tohoto ornamentálního tělocviku bude možné nalézt psychofyzickou rovnováhu a zároveň se posílí obouruká zručnost budoucích řemeslníků. Měřítka i tvar vzniklých ornamentálních vzorců odpovídaly symetrii ukázněných, ale nepředepsaných tělesných pohybů. Ornament byl přirozenou notací pohybu, kinestetického vnímání a žákovy fantazie. Touto cestou chtěl Liberty Tadd cíleně rozvíjet jednotu myšlení a konání. Ornament tak byl průmětem fyziologického gesta, zvnějšněním přirozeného pohybu a myšlení a cestou k synestetickému formování jedince.⁹⁰

Reflexi „*tělesné plastiky pohybové, poměrem rytmu tělesného k rytmu hudebnímu*“ se věnoval historik umění, estetik a zakladatel tělocviku Miroslav Tyrš. Figurace a „*znakopis uspořádaného pohybu*“ Tyrš chápal v útvarech a článkovaných celcích,⁹¹ jeho vizuální přepis obrátů a pohybu v cvičebním poli, přeměn dvoustupů ve čtyřstupy, kresebný záznam plynulých a opakovaných návratů na původní stanoviště ne náhodou připomínal kompozice spirálových rozvilin na ploše papíru. Estetiku cvičení a rytmického pohybu odvozoval od kompozičních pravidel ornamentu, jimiž jsou „*přiměřenost, jasnost, článkovanost, souměrnost, poměrnost, shoda a lad*“. Ideálem mu byl přiměřený, funkční a

harmonický pohyb vzbuzený citem.⁹² Tyršův interpret a pokračovat Otakar Zich navrhoval, aby tato nová oblast, která propojovala sféru umění hudebního, tělesné mimiky a pohybu s uměním výtvarným byla moderní formou tzv. „orchestrického umění“.⁹³ Podobně jako ornament se i tělocvik vyvíjel od disciplinovaného geometrického tvaru k volnějším, živočišnějším formám tance.⁹⁴ Tanec, hudba i opakující se dekorativní vzorec měly společný prazáklad, jímž byl tělesný rytmus a pohyb. Teze, že základ estetické emoce a vnímání se vztahuje k vlastní tělesnosti, motorickým funkcím organismu a rytmickému pohybu, také legitimizuje zájem dekorativních umělců a raných abstrakcionistů o pohyb. Lineární rytmická trasa – vlnovka či arabeska byla v tomto kontextu chápána jako vyjádření autentické vitality, spjatosti fyziologické, živočišné pulzace a mentálního uměleckého přenosu.⁹⁵

Walter Crane se zabýval otázkou pohybu ve vztahu k linii a ornamentálnímu obrazci. V knize *Linie a tvar* odkazuje na Muybridgeovy a Mareyho chronofotografické záznamy pohybu. Podle něho by však umělec neměl zachycovat pohyb na způsob mžikové fotografie, tedy jako statický záznam určité sekvence pohybu, ale měl by se pokusit nalézt výtvarnou konvenci pro vyjádření kontinuity pohybu skrze dynamickou tvarovou figuraci, která může evokovat ideu rychlosti a pohybu.⁹⁶ Crane názorně předkládal rytmické vlnovky jako záznamy pohybu, lineární arabesky opisující v hlavních liniích gestickou řeč tance.⁹⁷

Dynamickou schopností linie a pohybu a přesvědčením, že vizuální obraz lze propojit v duchu synestézie i s hudbou, tancem, se zabýval také Alfons Mucha, který pro soubor ornamentálních předloh nazvaný *Combinaisons ornamentales* v roce 1901 navrhl abstraktní arabesky. Ty pak měly být ještě prostřednictvím kaleidoskopu násobeny do soustředných obrazců.⁹⁸ Arnauld Pierre⁹⁹ a Pascal Rousseau¹⁰⁰ dávali Muchovy arabesky do souvislosti se spisem Alberta de Rochase *Les Sentiments, la Musique et les Gestes* z roku 1900,¹⁰¹ k němuž také Mucha navrhoval obálku. Ve spise byly reprodukovány fotografie gestických záznamů tanečnice Liny de Ferkel ve stavu hypnózy posilované hudbou. Živost linie měla být rezonancí zvučnosti a tanečně hypnotického pohybu. Snaha ztotožnit čarovou gesci s pohybem, motorickou intuící, manuální citlivostí, paměťovým obrazem a současně do ní pojmout i proudění času bylo v pozadí koncepce abstraktních obrazů Františka Kupky, jemuž dekorativní souvislosti nebyly vzdálené.¹⁰²

Francouzský návrhář Maurice Dufrené (1876–1955), jehož tvorba mohla být v Čechách známá prostřednictvím časopisu *Art et Décoration* a hojně šířených předloh¹⁰³ či skrze pařížského kolegu Alfonse Muchu, se zabýval ornamentální stylizací pohybu zvířat, zejména hmyzu,¹⁰⁴ ze studia pohybu žab odvodil obrysy tvaru váz.¹⁰⁵ Podobně Vojtěch Preissig navrhl na knižní vazbu a předsádku *Volných směrů* v roce 1899 ornamentální, stylizovaný přepis letu vlaštovek.¹⁰⁶

V tomto kontextu je třeba připomenout reformátora výuky kreslení, rodáka z Litoměřic Franze Čížka, který se v *Klasse für Ornamentale Formenlehre* při vídeňské uměleckoprůmyslové škole těsně před první světovou válkou zabýval paměťovými záznamy letu ptactva. Náš učitel kreslení Emanuel Pelant se Čížkových kurzů účastnil a pro časopis *Náš směr* v roce 1911 o tomto *Gedächtniszeichnen* informoval.¹⁰⁷ V roce 1935, kdy Čížek odcházel do penze, jeho dekorativní variantu avantgardních postupů český tisk představil takto: „Čížek pěstoval jakýsi druh futurismu – tzv. kinetismus. V obraze

byly naznačovány plošným způsobem fáze pohybu... Tento kinetismus byl a je ve Vídni jediný malířský abstraktní ismus, na který se Vídeň odvážila, neboť ani kubismus, ani říšsko-německý expresionismus se tu neujal. Čížek nyní odchází a s ním i veliký kus slávy a zahraniční pověsti uměleckoprůmyslové školy ve Vídni."¹⁰⁸

Závěrem

Téma vztahu ornamentální teorie a praxe vůči avantgardním a modernistickým proudům je složité, materiálově velmi bohaté a poutavé. Tento příspěvek navazuje na několik dílčích pokusů o překlenutí tradičně chápané disparity, o něž se zasloužili Gladys Fabre a Otto Hahn,¹⁰⁹ Willy Rotzler,¹¹⁰ Markus Brüderlin¹¹¹, Georges Roque¹¹² a mnozí další. Poměrně rozsáhlým studiem v některých evropských knihovnách i lokálních školních archivech jsem dospěla k vlastnímu uspořádání materiálu do tematizovaných podkapitol. Uvedením polozapomenutých či zcela neznámých příkladů jsem se pokusila vystopovat a pojmenovat stěžejní přínos či pozoruhodné impulsy ornamentálních praktik a promyšleného školského systému kreslení konce 19. století internacionální vizuální kultuře modernismu.

V roce 1924 na stránkách českého časopisu *Náš směr*¹¹³ zněly pobouřené výkřiky stoupenců reformy výuky kreslení; modernisticky naladěni přispěvatelé se předháněli hlasitými, loosovsky laděnými slogany „*Demobilizujme ornament! Ornament - Sakrament! Kletba ornamentu!*“. Ornament pro ně tehdy nebyl nic než přežitek či falešné pozlátko. Tato nelítostná averze se dá z mnoha důvodů pochopit. Autokratické modernistické zásady, podle nichž na scénu přichází přísné technické, elementární vytváření, konstrukce a typizace, ale za mnohé vděčí vývojovému procesu a debatám probíhající delší dobu v rámci ornamentální stylizace a odborného kreslení. Podobně i nenapodobivá ornamentální kresba, využívající paměťových obrazů a těžící z představy, byla zcela otevřená experimentům a naznačila možnosti různých režimů vizuální reprezentace: od racionálního schématu až po skript bouřlivého vnitřního děje.

*Studie je výsledkem grantového úkolu „Aspekt a abstrakce: souvislosti obrazové reprezentace v dekorativním umění a přírodních vědách (1850-1914)“, GA 408/08/1567.

¹ Jsem si vědoma, že v tomto textu nejsou pevně významově zakotveny pojmy „ornament“ a „dekor“. Historicky mezi těmito pojmy rozdílly jsou. Ornament byl chápán jako jednotlivý stylizovaný obraz, který může být aplikován a řazen do opakujících se dekorativních vzorců. V odborné literatuře, zejména anglické, se však tyto pojmy či odvozená adjektiva ornamentální – dekorativní užívají takřka synonymicky. Viz také Bernd Evers – Rainald Franz, *Bestimmung und Entwicklung des Begriffs Ornament*, www.ornamentalprints.eu. Vyhledáno 10.6. 2010.

² Josef Čapek, *Málo o mnohém*, Praha 1924, s. 68. V kapitole o ornamentální kultuře Josef Čapek psal: „... převeliká umělecko-průmyslová péče byla věnována ornamentální přizdobě.“

³³ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Frankfurt am Main, 1860–1863.

⁴ Otakar Hostinský, *Gottfried Semper a umělecký průmysl*, Praha 1904, s. 84.

⁵ Zdenko Schubert von Soldern, *Das Stillsieren der Pflanzen*, Zürich 1887. Viz také text o Semperově následovníkovi, Jindřich Vybíral, Zdenko Schubert-Soldern: Dobře utajený talent, *Architekt XLIII*, 1997, č. 20, s. 51–52. Děkuji Jindřichu Vybíralovi za zapůjčení textů.

⁶ Eugène Grasset, *Méthode de composition ornementale*, Paris 1905, s. 1. „Le but de l'art ornemental est donc, comme son nom l'indique, d'orner les objets fabriqués, de nus qu'ils sont en construction pure, deviennent comme habillés pour le plaisir d'oeil...“

⁷ Ernst Gombrich, *The Sense of Order, A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1979, kapitola John Ruskin and Expressionism.

⁸ Walter Crane, *The Bases of Design*, London 1898.

⁹ Walter Crane, *Die Grundlagen der Zeichnung*, Leipzig 1901. O vydání „praktického a pochopitelného díla“ Waltera Crane *Základy kresby* informovaly *Volné směry* III, 1899, s. 170. Stati Waltera Crane byly též publikovány v časopise *Rozhledy* VI, 1897, s. 160.

¹⁰ V Ottově slovníku z roku 1900 se o anglickém vlivu pod heslem „kresba“ dočteme: „Vyučování kreslení na školách odborných, průmyslových, řemeslnických a pokračovacích zejména v novější době a hlavně po příkladu Anglie věnuje se značná péče za příčinou rozkvětu uměleckého průmyslu a řemesla. V Anglii tato organisace, směřující ku všeobecnému rozšíření kreslířských znalostí, jest velmi rozvětvena. Uměleckoprůmyslové školy odborné (schools of art) a kreslířské školy řemeslnické (art classes) pečují o to, aby vchovaly průmyslu a uměleckému řemeslu zručné a pro praktické účely vzdělané kreslíře, kdežto zase ústřední ústav Royal College of Art při museu kensingtonském vede péči o potřebné síly učitelské. Odborné a kreslířské školy stojí tu všude a vždy uprostřed praktického hnutí průmyslového a řemeslnického. Tak existuje např. v Nottinghamu přes 1 500 kreslířů, kteří skoro všichni vesměs vyšli z tamější school of art a jimž nottinghamský průmysl krajkářský zavázán jest za veliký rozkvět. ... Ze školy v Belfastu vycházejí kreslíři, sloužící průmyslu plátenickému, uměleckému zámečnictví, tisku látek bavlněných a litografii, vynikající škola taková jest v Birminghamu a Manchesteru, kde Walter Crane donedávna působil. Účinek tohoto vyučování odbornému kreslení pozorujeme ve všech oborech anglického průmyslu, o němž nelze popírat, že má k dispozici nejlepší síly kreslířské, jakých vůbec lze dosíci. Kreslířských škol řemeslnických tohoto druhu čítá Anglie 438, nepočítaje v to 278 škol odborných, kde rovněž podobné kreslení se vyučuje. Školy takovéto zavedeny jsou nyní i v ostatních státech a zemích...“ Ottův slovník naučný, Praha 1900, XV. díl, s. 127–129.

¹¹ Určité odlišnosti mezi národními specifiky existovaly, ale v základních zobecňujících rysech se ukazují internacionální shody a vzájemné napodobování výukových modelů, a to zejména v hovorové zóně anglické, francouzské a německé. Viz Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, London 1970. – Idem, *A Century of Art and Design Education. From Arts and Crafts to Conceptual Art*, Cambridge 2005. – David Thistlewood (ed.), *Histories of Art and Design Education Cole to Coldstream*, London 1992. – Guentín Bell, *The Schools of Design*, London 1963. – Frédéric Ballon, *Teaching the Decorative Arts in the Nineteenth Century. The Ecole Gratuite de Dessin, Paris*, *Studies in the Decorative Arts* III, 1996, č. 2, s. 77 – 107. – Stéphane Laurent, *Les Arts Appliqués en France. Génèse d'un enseignement*, Paris 1999. – Idem, *Art, Dessin, Industrie, La Revue, Musée des Arts et Métiers*, 1996, č. 16, s. 16–24. – Rudolf Čermák, *Historie vyučování kreslení*, Praha 1939–40. – Arnošt Rosa, Jaroslav Jindra, *Průmyslové a odborné školství v Republice československé*, Praha 1928, aj.

¹² Joseph Schmidt, *Pestalozzi und sein Neuhoft*, Zürich 1848. – Wichard Lange (ed.), *Friedrich Froebel's gesammelte pädagogische Schriften*, Berlin 1862, a řada jiných textů.

¹³ Vliv těchto pedagogů na vývoj výuky kreslení zmiňuje i Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge, 1980. Viz též J. Abbott Miller, *Elementary School*, in: Ellen Lupton, J. Abbott Miller (eds.), *The Bauhaus and design theory*, New York 1993, s. 4–22.

¹⁴ Alois Studnička, *Kreslivo Grandauerovo a Andělovo, Český kreslíř* I, 1881, č. 1, s. 19–20; č. 2 s. 39. – Čermák (pozn. 11), 2. díl, s. 5. – Lada Hubatová-Vacková, *Vulcan's Engagement to Venus: Alois Studnička's Venture into the Applied Arts*, *Umění* LVII, 2009, s. 453–468.

¹⁵ Anton Anděl, *Ornamentale Formenlehre, Das Geometrische Ornament und das Polychrome Ornament, ein Lehrmittel für den Elementaren Zeichnen-Unterricht and Real un Gewerbeschulen*, Wien 1879, druhé vydání.

¹⁶ Francouzské slovo „dessin“ je vyloženo jako „kresba, v užším slova smyslu vzorek, zvláště vzorek tkanin, čalounů, kresba se opakující.“ „Dessinateur“ je zde představen jako „kreslíř obecně, v užším smyslu kreslíř vzorků“. Viz Ottův slovník naučný, 1893, VII. díl, s. 392.

¹⁷ Fyziologie zraku a vývoj vnímání byl součástí výzkumu umělecké výchovy na konci 19. a počátku 20. století. Viz Anton Anděl, *Moderní vyučování kreslení*, Vídeň, 1903, s. 7: „Kreslení jest nám dáno organizací zraku...“

¹⁸ Anděl (pozn. 17), s. 7.

¹⁹ Za pozornost stojí „mezinárodní kongresy pro vývoj kreslení, umělecké výchovy a jejího užití v průmyslu“, kde si učitelé kreslení předávali zkušenosti. První sjezd se konal v roce 1900 v Paříži, 1904 v Bernu, 1908 v Londýně, v roce 1912 v Drážďanech, v roce 1925 v Paříži. V roce 1928 se uskutečnil Mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a umění užitá v Praze.

²⁰ Liniamenty – „nejdůležitější liniové elementy“. Viz Anděl (pozn. 17).

²¹ Polaritní pojmy *ideoplastische – physioplastische* používal německý fyziolog Max Verworn, *Zur Psychologie der primitiven Kunst*, Jena 1908. V českém kontextu pojem „ideoplastický“ nacházíme u V. V. Štecha a Františka Kovárny.

²² „Outline is the Alpha and Omega of Art ... the function of outline is the definition of the boundaries of form.“ Walter Crane, *Line and Form*, London 1900, s. 1.

²³ Walter Crane, *The Bases of Design*, London 1898, s. 215. „... While much early ornament, as we have seen, is traceable to a constructive origin, another kind, or another branch of the tree of design is traceable to a symbolic origin, and sprang from the endeavour to express thought – to find a succinct language in which to express some sense of the great powers of nature, and their influence upon the daily life of man – to embody even in a pictorial emblem, symbol, or allegory his primitive conceptions of order of the universe itself.“

²⁴ Josef Vydra, *Zpět k obrysově kresbě, Výtvarné snahy* VIII, 1926–1927, s. 232.

²⁵ Ellen Lupton, *Reading Isotype*, in: Víctor Margolin (ed.), *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, Chicago 1989, s. 152.

²⁶ Citace Neuratha z úvodu k manifestu International Picture Language. Převzato z článku Alana Záruby *Zapomenutý svět moderní vizuální komunikace*, *Typo* III, 2003. Viz také Kateřina Nováčková, *Poznámky k Izotypu*, VŠUP Praha 2008 (nepublikovaná seminární práce).

²⁷ Zejména ve svém textu „Analýza prvotních elementů malby“ z roku 1928, in: Vassily Kandinsky, *Écrits complets*, II. díl, Paris 1970, s. 321–322.

²⁸ Uvádí Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait*, Paris 2003, s. 353. Roque uvádí seznam těchto elementárních gramatik ornamentu. Viz například Jules Bourgoïn, *Grammaire élémentaire de l'Ornement pour servir à l'Histoire, à la Théorie et à la pratique des Arts et à l'Enseignement*, Paris 1880.

²⁹ Theo van Doesburg, *Vers un art élémentaire, Vouloir I*, 1926, č. 19, březen, nepag.

³⁰ Rané kresby Marie Teinitzerové (1879 Čížkov – 1960 Jindřichův Hradec) jsou uloženy v Muzeu Jindřichohradecka v Jindřichově Hradci. Za konzultaci materiálu, připomínky a rady děkuji panu Jakubu Valáškoví.

³¹ Teinitzerová posílala své práce učitelce kreslení Zdeňce Vorlové, viz fond Marie Teinitzerová, Státní okresní archiv Jindřichův Hradec, Osobní doklady a dokumentace 1893–1979, inv. č. 747, karton 94, dok. č. 91. – Miroslav Hašek, *Marie Teinitzerová*, České Budějovice 1971.

³² John Lindley, *Symmetry of Vegetation. The Substance of three lectures delivered to the student of practical art*, London 1854, s. 5. „Flowers or other natural objects should not be used in ornament, but conventional representations founded upon them, sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the object they are employed to decorate.”

³³ Lada Hubatová-Vacková, Přírodověda jako rukověť designéra, *Vesmír LXXXVII*, květen 2008, s. 342–344. – Idem, Aspect and abstraction: reproducibility of natural forms in decorative arts, mostly in 19th century, in: Amrei Wittwer – Elvan Kut – Vladimír Pliska – Gerd Folkers (edd.), „Reproducibility – Arts, Science and Living Nature”, Zürich 2009, s. 63–69 (sborník příspěvků mezinárodní interdisciplinární konference na téma sborník).

³⁴ Na toto téma je celá řada podnětných studií, nejpráhledněji však vazbu dějin vědeckého zobrazování a ornamentální stylizace sledovala Annika Waernerberg, *Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*, Ekenäs 1992. – Barbara Whitney Keyser, Ornament as Idea: Indirect Imitation of Nature in the Design Reform Movement, *Journal of Design History XI*, 1998, č. 2, s. 127–145.

³⁵ Stuart Durant, Christopher Dresser and the Use of Contemporary Science, in: *Christopher Dresser in context : papers of the symposium held jointly by the Victoria and Albert Museum and the Decorative Arts Society*, London 2004, s. 23–30.

³⁶ O vitalistické koncepci a popisu linie jako projevu síly viz též Petr Wittlich, *Umění a život secese*, Praha 1986, s. 70.

³⁷ Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London 1856. Převedení rostlinných forem do ornamentu podle botanických pravidel pro toto kompendium navrhl botanik a designér Christopher Dresser.

³⁸ Jones (pozn. 37). „Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind ... the law of the universal fitness of works of nature ... All ornament was rather based upon an observation of principles which regulate the arrangement of form in nature, that on an attempt to imitate the absolute forms of those works ... true art consisting in idealising, and not copying, the forms of nature ... we have shown several varieties of flowers, in plan and elevation, from which it will be seen that the basis of all form is geometry, the impulse which forms the surface, starting from the centre with equal force, necessarily stops at equal distances; the result is symmetry and regularity.”

³⁹ Praktický dopad školských instrukcí a výukových metod na uměleckoprůmyslových školách a odborných školách jsem měla možnost posoudit na dochovaných školních cvičeních a klauzurních úkolech, které jsou dochovány v archivech původních škol (odborná škola keramická v Bechyni), v muzeích či knihovnách (Uměleckoprůmyslové museum v Praze – část archivu odborné školy stávkářské v Krásné Lípě, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou – materiály z odborné školy pro průmysl kovů v Mikulášovicích, Severočeské muzeum v Liberci – odborná škola textilní v Liberci a odborná škola tkalcovská ve Varnsdorfu, Regionální muzeum v Teplicích – keramická škola Teplice-Šanov, aj.). Děkuji Jiřímu Novotnému, Ivě Knobloch, Janě Nové, Oldřichu Palatovi, Kateřině Suché a dalším.

⁴⁰ Maurice Pillard Verneuil, *Étude de la Plante, son application aux industries de l'art*, Paris 1904, s. 38. Ornamentální interpretaci Verneuil popisuje slovy: „Qu'est-ce donc que l'interprétation? L'interprétation est la simplification, l'ornemanisation d'une forme que l'on tire de l'état nature pour l'amener à l'état ornemental. ... négligeant le pittoresque d'une plante, d'une fleur, on extrait et on crée un principe ornemental... Nous avons cherché à inscrire chaque forme dans une figure géométrique. Or, la transposition de la forme naturelle en forme géométrique est la stylisation la plus simple. Donc, pour interpréter une plante en vue de son exécution matérielle, suivant et respectant la loi que nous avons dégagée, nous reprenons les éléments divers en les simplifiant, nous les juxtaposons et reconstituons une forme ornementale répondant aux qualités requises pour la bonne décoration et la facile exécution.”

⁴¹ Pojem „secesní“ se v dobové literatuře téměř nevyskytuje.

⁴² *Ottův slovník naučný*, XXIV. díl, Praha 1906, s. 130.

⁴³ Otakar Zich, O výtvarné stylizaci, *Drobné umění I*, 1920, s. 6–11.

⁴⁴ Katalog ani dokumentace výstavy pravděpodobně neexistují. Na velký vliv výstavy upozorňují pozdější publikace. O. F., Nový směr ve školním kreslení, *Dílo IV*, 1906, s. 152. – Rudolf Čermák, Historie vyučování kreslení, Praha 1939–1940, 2. díl, s. 17.

⁴⁵ Karel V. Mašek, Studium ornamentiky, *Dílo I*, 1903, s. 121–127. Metodou analytické stylizace v ornamentu postupovali také další pedagogové (prof. Beneš – analytické kreslení květin, prof. Ambrus – speciální škola pro umění textilní). – O. F. Nový směr ve školním kreslení, *Dílo IV*, 1906, s. 152.

⁴⁶ Alois Studnička, Rostlina v umění, *Český kreslíř I*, 1881, č. 2, s. 28. Studnička se ornamentem a postupy, „kterak se rostlina pro umění připravuje“, zabýval na pokračování v časopise *Český kreslíř* v letech 1881–1882. O stylizačních postupech Studnička píše takto: „Maloval-li Egyptan překrásnou vodní lilii poprvé, napodobil ji snad ve všem všudy i se všemi nahodilostmi v jednotlivých částech..., kreslil-li ji podruhé dle jiného exempláře, shledal odchyly, pozoroval však, že má květ týž počet listů, že jsou podobně rozloženy a týmž způsobem kalichovými květy obrostlé..., počtvrté vystoupil mu zákon jejich spojování..., vymaloval popáté již z paměti lilii, kteráž byla prosta všech nahodilostí jednotlivých exemplářů, zato však byly obsaženy všechny charakteristické znaky toho květu. Tenkrát zajisté rozložil listy zcela pravidelně, dal jim průměrný tvar, vypustiv vselike nahodilosti, které se mu při jednotlivých květech vyskytly, a tím již stilisoval čili idealizoval.”

⁴⁷ Anton Anděl, *Das Geometrische Ornament. Erster Band der Ornamentalen Formenlehre. Ein Lehrmittel für den Elementaren Zeichen-Unterricht an Real- und Gewerbeschulen*, Wien 1879, 1884.

⁴⁸ Moritz Meurer, *Das Studium der Naturformen an kunstgewerblichen Schulen. Vorschläge zur Einführung eines vergleichenden Unterrichts*, Berlin 1889. – Idem, *Pflanzenformen. Vorbildliche Beispiele zur Einführung in das ornamentale Studium der Pflanze mit Texte*, Dresden 1895. – Idem, *Meurer's Pflanzenbilder. Ornamentale verwerthbare Naturstudien für Architekten*,

Kunsthändler, Musterzeichner, Dresden 1901. – Idem, *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze. Mit besondere Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen*, Dresden 1909.

⁴⁹ Anton Seder, Martin Gerlach, *Die Pflanze in Kunst und Gewerbe, Darstellung der schönsten und formreichsten Pflanzen in Natur und Styl zur praktischen Verwerthung für das gesammte Gebiet der Kunst und des Kunstgewerbes*, Wien 1896.

⁵⁰ Maurice Pillard Verneuil, *Étude de la Plante, son application aux industries de l'art*, Paris 1904. – Maurice Pillard Verneuil (ed.), *Encyclopédie artistique et documentaire de la plante*, Paris 1904–1908. – Idem, *Animal dans la décoration*, Paris 1897. Verneuil byl blízkým kolegou Alfonse Muchy, jenž se na mnoha albech podílel.

⁵¹ Alois Bouda, *Rostlina v dekorativním umění*, Praha 1903. Boudův příklad následovala a aplikovala v materiálu jeho žena, malířka a designérka Anna Suchardová-Boudová. Srov. Alena Adlerová, Užití a dekorativní umění secese, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938*, IV/1, s. 215.

⁵² Thomas Weigner, *Naturstudien und Kompositionen*, Varnsdorf 1906. – Idem, *Studie a plošné vzory*, Varnsdorf 1910.

⁵³ Eugène Grasset, *La Plante et ses applications ornementales*, Paris 1896. – Idem, *Méthode de la composition ornementale*, Paris 1905.

⁵⁴ Gustav Pazaurek (1865–1935) studoval na německé univerzitě v Praze dějiny umění, do roku 1906 byl vlivným ředitelem severočeského průmyslového muzea v Liberci. Poté odešel do Stuttgartu, kde se velmi aktivně podílel na vývoji uměleckoprůmyslových debat v kontextu německého Werkbundu. Gustav Pazaurek, *Die Lieblingspflanzen in den dekorativen Künsten*, Braunschweig 1900, s. 22.

⁵⁵ Moritz Meurer, *Das Studium der Naturformen an kunstgewerblichen Schulen. Vorschläge zur Einführung eines vergleichenden Unterrichts*, Berlin 1889, s. 20. „... Aber auch die allen Kunstformen zu Grunde liegenden geometrischen Dispositionen wird er schon in der gesammten Schöpfung erkennen. In den Thieren und Pflanzen freier entwickelt, wird er sie am strengsten in den anorganischen Mineralien und Krystallen sehen und aus deren Gebilden sich die primären Formen ableiten können, die ihm die Ausgangspunkte für die Entwicklung der Composition die Hand geben.“

⁵⁶ Viz též Hans Macht, Das Constructive Princip in der Ornamentik, *Mittheilungen des K.K. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie* XI–XII, 1896–1897, s. 526–536.

⁵⁷ Jan Michl, Gombrichova adopce hesla Forma sleduje funkci, in: František Mikš – Ladislav Kesner (edd.), *Gombrich. Porozumět umění a jeho dějinám*, Brno 2010, s. 209–233.

⁵⁸ Eugène Grasset, *Méthode de la composition ornementale*, Paris 1905, s. VI. „... L'intelligence de l'homme est ainsi faite que, pour qu'il comprenne bien les phénomènes naturels et pour que sa mémoire les enregistre, il faut les 'schématiser', en extraire le principe simplifié et appauvri dont la clarté, dépouillée des accessoires, coïncide avec la localisation un peu étroites des facultés cérébrales. C'est de cette manière que procèdent toutes les études de sciences qui vont du simple au composé. De cette façon, la Nature complexe et variable peut être saisie et comprise dans l'ensemble d'un de ces phénomènes. Il ne s'agit pas seulement d'un important et fondamental classement des formes, mais encore de l'isolement d'un principe supposé invariable et dégagé entièrement de ses conditions facultatives...“ Viz též Yvonne Brunhammer, Eugène Grasset – La Flore comme alphabet, *Connaissance des Arts* 1978, č. 317, s. 64–70. Jeho motivický rejstřík ornamentu rozhodně nečerpá z minulosti, byl neortodoxní a těžil z vědeckých znázornění (řezy kostí, mikrofotografie krevních buněk, bakterie atp.)

⁵⁹ Ernst Hans Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, Oxford 1963, s. 6. Pro percepčně, biologicky signifikantní obrazyrazil Gombrich pojem minimální obraz (*minimum image*).

⁶⁰ Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Weimar 1923, česky *Bod, linie a plocha*, Praha 2000, s. 76.

⁶¹ Josef Jaroslav Filipi, *Plošná stylisace dle přírody*, Praha 1912. Jaroslav Josef Filipi (1875–1954), studoval v letech 1890–1891 na pražské uměleckoprůmyslové škole, publikoval na přelomu století ve *Volných směrech*, později zejména v časopisech *Náš směr* a *Pedagogické rozhledy*. Působil jako učitel odborného kreslení na tkalcovských školách ve slezském Frýdku a v Humpolci.

⁶² Ibidem (pozn. 61), s. 46.

⁶³ Josef Jaroslav Filipi, Abstraktní ornament, *Náš směr* I, 1910, s. 72, 88, 104.

⁶⁴ Pelant odkazoval na knihu neodarwinisty Ernsta Haeckela, *Kunstformen der Natur*, Leipzig – Wien 1899–1903, a na ornamentiku Endelovu.

⁶⁵ Emanuel K. Pelant, *Dekorativní komposice, pravidla krásna v uměleckém průmyslu se zvláštním zřetelem pro školy odborné a řemeslnické pokračovacího oboru truhlářského*, Vodňany, 1906. – Architekt Pelant byl učitelem mistrovského kursu při c. k. odborné škole pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí

⁶⁶ Lada Hubatová-Vacková, Ornament motýlích křídel. E. H. Gombrich, dekorativní umění, přírodověda a Gestaltpsychologie, in: František Mikš – Ladislav Kesner (edd.), *Gombrich. Porozumět umění a jeho dějinám*, Brno 2010, s. 59–85. – Tomáš Weigner (1850 v Třebíči – 1916 ve Varnsdorfu) byl česko-německý kreslíř, v letech 1879–1914 ředitel odborné školy tkalcovské ve Varnsdorfu. Vydal několik sborníků předloh, které jsou uloženy v knihovně UPM v Praze.

⁶⁷ Lada Hubatová-Vacková, Kreslič a kreslíř: Corda a Mánés, *Vesmír* LXXXIX, leden 2010, s. 66–68. V tomto textu stručně popsán vztah mikroskopických a dekorativních vzorců.

⁶⁸ F. X. Jiřík, John Ruskin a jeho umělecká teorie, *Dílo* III, 1905, s. 3–76.

⁶⁹ K zvědečtění metod dekorativního umění se kriticky John Ruskin vyjádřil na přednášce v roce 1858, nazvané *The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations* a výslovně se k této tendenci vyjádřil v sérii přednášek publikovaných v knize *The Eagle's Nest* v roce 1872. Viz John Ruskin, *The Eagle's Nest, Ten lectures on the relation of natural science to art, given before the University of Oxford*, London 1872.

⁷⁰ John Ruskin, *Sézam a lilie*, z angličtiny přeložil a úvodní slovo napsal F. X. Šalda, Praha 1901.

⁷¹ Stuart Macdonald, *A Century of Art and Design Education. From Arts and Crafts to Conceptual Art*, Cambridge 2005, s. 132–140.

⁷² Liberty Tadd, *New Methods of Art Education*, New York 1899.

⁷³ John S. Clark – Mary D. Hicks – Walter S. Perry, *Základy umělecké výchovy*, Praha 1903.

⁷⁴ Tuto techniku pro oblast užitého dekoru rozvinul Robert Catterson-Smith.

⁷⁵ Filipi (pozn. 63), s. 88.

⁷⁶ K. H. O, Freie Ornament-Motive von Katharine Schäffner – Prag, *Deutsche Kunst und Dekoration* XIV, Apr. 1904 – Sept. 1904, s. 468.

- ⁷⁷ Autor uvádí tyto příklady tvůrců volného ornamentu: Otto Eckmann, Hans Christiansen, Hermann Obrist, Bernhard Pankok, Rudolf Rochga, Paul Lang, Paul Haustein, Hugo Steiner – Prag.
- ⁷⁸ K. H. O. (pozn. 76). „Hier streift diese Art Ornamentik das mystische der malenden Musik, hier setzt die eigentliche Erfindung, das innere Schauen des Kompositions-Ornamentes ein, wenn auch oft mit dem grossen Fragezeichen ‚was will Das werden?‘“ *Die jetzt mit solchen Fragment-Ornamenten zum ersten Male auf den Plan tretende junge Künstlerin Katharine Schöffner – Prag.*“
- ⁷⁹ Ferdinand Avenarius, *Eine Neue Sprache?, 42 Zeichnungen von Katharine Schöffner*, München 1908. Viz také Ferdinand Avenarius, *Kunstwart Arbeit*, München 1908.
- ⁸⁰ František Kovárna, *Malířství ornamentální a obrazové. Příspěvek k určení výtvarné funkce předmětu*, Praha 1934. Spis vznikl na podnět jeho učitelů Otakara Zicha a Vojtěcha Birnbauma. Zde je také uvedena relevantní bibliografie.
- ⁸¹ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegung zur Geschichte der Ornamentik*, Wien 1893.
- ⁸² Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908.
- ⁸³ Filipi (pozn. 61), s. 1.
- ⁸⁴ Ralph Nicholson Wornum, *The Analysis of Ornament*, London 1865.
- ⁸⁵ Václav Vilém Štech, *O projevu výtvarnou formou*, Praha 1915.
- ⁸⁶ August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig 1905.
- ⁸⁷ Štech (pozn. 85), s. 13.
- ⁸⁸ Tadd (pozn. 72).
- ⁸⁹ Anděl (pozn. 17), s. 7.
- ⁹⁰ S analogickým úsilím vedoucím k harmonizaci ducha a těla, mimo jiné i cestou obouruké kresby, koncipoval ve dvacátých letech svůj přípravný kurz Johannes Itten. Norbert M. Schutz, *Le corps préliminaire sous Johannes Itten. La formation d'un homme complet*, in: Jeannine Fiedler – Peter Feierabend, *Bauhaus*, Köln 2000, s. 360–368. V tomto textu je Ittenův postup představen jako jeho osobní přínos originální metodě výuky, což je mylné.
- ⁹¹ Miroslav Tyrš, *Základové tělocviku* (1872), Praha 1926. – L. Jandásek (ed.), *Výbor z úvah, řečí a spisů dr. Miroslava Tyrše*, Brno 1932. – Emanuel Siblík, *Tyrš a rytmika*, Praha 1933.
- ⁹² Miroslav Tyrš, *Tělocvik v ohledu estetickém*, Praha 1873.
- ⁹³ Otakar Zich, *Sokolstvo z hlediska estetického*, Praha 1920, s. 26.
- ⁹⁴ Viz též Libuše Heczková, *Tělo v pohybu. Národní sokolské tělo od daltonismu k rytmice*, in: Taťána Petrasová – Pavla Machalíková (edd.), *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*, Praha 2010.
- ⁹⁵ Arnauld Pierre, *Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction*, in: Pascal Rousseau, *Aux origines de l'abstraction*, Paris 2003, s. 84–104.
- ⁹⁶ Walter Crane, *The Claims of Decorative Arts*, London 1892, s. 170. „The artist has to express not to arrested, but continuous action. He must suggest... the moment before and the moment after, and that often in one figure. The result has been a certain convention, which conveys the idea of speed to the mind more completely and convincingly than the exact imitation of the action of any given moment could possibly do.“ Walter Crane, *Line and Form*, London 1900, s. 15. „... The wave-line... may be said not only to suggest movement, but also to describe its direction and force. It is, in fact, the line of the movement.“
- ⁹⁷ Walter Crane, *Line and Form*, London 1900, s. 212. Zde ilustrace tanečního gesta se schematickým lineárním záznamem pohybu.
- ⁹⁸ Georges Auriol – Maurice Pillard Verneuil – Alfons Mucha, *Combinaisons ornementales*, Paris 1901. Publikace byla prodávána s dvěma zrcátky, díky nimž bylo možné obrazce na kaleidoskopickém principu násobit. Kniha byla v příbuzné variantě, ale s jinými návrhy, vydána i v němčině. Idem, *Die Grottesklinie im Ornament und in der Dekorationsmalerei*, Berlin – Köln, nedat. Viz též o této knize, abstrakci a kaleidoskopickém principu v textu Lada Hubatová-Vacková, *Crystal and Kaleidoscopic Abstraction: Scientific Photography and Cubist Design*, *Centropa*, New York – USA, vol 9, No 1, January 2009, s. 28–42.
- ⁹⁹ Arnauld Pierre, *Extases musicale set prise du regard*, Mucha et la culture de l'hypnose, in: Jean-Louis Gaillemain, *Alfons Mucha*, Paris 2009, s. 25–31.
- ¹⁰⁰ Pascal Rousseau, „Arabesques“. Le formalisme musical dans les débuts de l'abstraction, in: Pascal Rousseau, *Aux origines de l'abstraction*, Paris 2003, s. 230–246.
- ¹⁰¹ Albert de Rochas, *Les Sentiments, la Musique et les Gestes*, Grenoble 1900.
- ¹⁰² *Dekorative Vorbilder. Eine Sammlung von Figürlichen Darstellungen, kunstgewerblichen Verzierungen, modernen Ornamenten, dekorativen Tier und Pflanzentypen, heraldischen Motiven, Allegorie für Zeichner, Maler, graphische Künstler, Dekorateure, Bildhauer, Architekten*, Stuttgart 1905. Kupkova reprodukce akvarelu Vlasy z roku 1902 je na tabuli č. XI.
- ¹⁰³ *Dekorative Vorbilder. Eine Sammlung von Figürlichen Darstellungen, kunstgewerblichen Verzierungen, modernen Ornamenten, dekorativen Tier und Pflanzentypen, heraldischen Motiven, Allegorie für Zeichner, Maler, graphische Künstler, Dekorateure, Bildhauer, Architekten*, Stuttgart 1901–1909.
- ¹⁰⁴ Maurice Pillard Verneuil, *L'Insecte, Art et Décoration XV*, janvier-juin 1904, s. 1–22.
- ¹⁰⁵ Maurice Pillard Verneuil, *Les Reptiles, Art et Décoration XIX*, janvier-juin 1906, s. 1–25.
- ¹⁰⁶ Lenka Bydžovská – Roman Prahel, *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*, Praha 1993, s. 41. Soutěžní návrhy na vazbu a předsádku ročníku Volných směrů, *Volné směry IV*, 1899–1900, s. 156–57. Děkuji za upozornění Ivě Knobloch a Lucii Vičkové.
- ¹⁰⁷ Emanuel Pelant, *Ornamentální komposice, Náš směr III*, 1911–12, s. 26. „Zapamatujte si veškeré pohyby klidu i pohybu, živosti i žalu abyste je mohli v komposici nazpaměť reprodukovati.“
- ¹⁰⁸ Miroslav Jirka, *Rok po vídeňském rozkvětu umělecké výchovy, Výtvarná výchova I*, 1935, č. 2, s. 10. Viz též *Saur-Allgemeines Künstlerlexikon*, band XIX, München – Leipzig 1998.
- ¹⁰⁹ Otto Hahn, Gladys Fabre (edd.), *Aspects historiques du constructivisme et de l'art concret*, Paris 1977.
- ¹¹⁰ Willy Rotzler (ed.), *Constructive concepts: A history of constructive art from cubism to the present*, Zürich 1977.
- ¹¹¹ Markus Bröderlin (ed.), *Ornament and Abstraction: the dialogue between non-Western, modern and contemporary art*, Köln 2001.
- ¹¹² Roque (pozn. 28).
- ¹¹³ Anketa o ornamentu, *Náš směr XI*, 1924–1925.