

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Doktorský studijní obor: Dějiny výtvarného umění

Autoreferát (teze) disertační práce

Mgr. Martina Bezoušková

České novobarokní sochařství
Czech Neo-Baroque Sculpture

Praha 2018

Školitel: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Druhá polovina 19. století s sebou přinesla nejen zájem o národní hodnoty, které měly ukázat sílu umělecké tvorby české provenience a vymanit ji ze závislosti na Rakousku-Uhersku, ale rovněž návrat k principům minulých epoch. Pluralita historizujících stylů pronikla také do českého sochařství a novobaroko se stalo jedním ze stylových módů konce 19. století, kdy v Čechách docházelo k revidování hodnot barokního umění. K docenění baroka přispěly nejen teoretické spisy Heinricha Wölfflina, jehož abstraktní myšlenkový systém založený na obecně formulovaných kategoriích nebyl pro české prostředí tak nosný jako vzorníky Celdy Kloučka a Friedricha Ohmanna, které převedly otázky stylové transformace do praxe. Talentovaný dekoratér Klouček vydal své poznatky a návrhy nejprve v kompendiu *Ornamente für Architektur und Kunstgewerbe nach Plastischen Originalen* (1888), posléze byly publikovány rovněž jeho *Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní* (1893), v nichž představil rozmanitost svých motivů na 45 listech. V roce 1906 bylo ve Vídni vydáno *dílo Celda Klouček, prof. c. k. Umělecko průmyslové školy v Praze, a jeho žáci*, v jehož úvodu Klouček tvrdil, že rokem 1893 zakončil své návrhy v duchu volné renesance, baroka a rokoka a začal se více věnovat studiu rostlinné přírody, čímž se dostal až na práh secese. Podobně důležitá stylová proměna se odehrávala v tvorbě architekta Friedricha Ohmanna, který přišel do Čech z Vídně jako absolvent tamní Akademie. Už v roce 1888 Ohmann vydal ve spolupráci s Ludwigem Baumannem a Emilem Bresslerem svou první publikaci na barokní téma, jednalo se o kompendium *Barock: eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln*. Šlo vlastně o detailně zpracovaný vzorník barokních motivů tak, jak je možné je najít a uplatnit ve všech uměleckých kategoriích včetně uměleckého průmyslu, což bylo nesmírně důležitým příkladem pro žáky Umělecko-průmyslové školy. V roce 1893 sám Ohmann požádal o stipendium k hlubšímu studiu barokních staveb, jehož výsledky zřejmě publikoval později v prvním sešitě s názvem *Architektura a umělecký průmysl doby baroku, rokoka a empiru v Čechách a jiných zemích rakouských* (1896). Tuto publikaci lze jednoznačně vnímat jako cílenou propagaci českého baroka, neboť obsahuje detailně překreslené perspektivy, nárysy, řezy a půdorysy staveb, dále detaily fasád a vnitřního vybavení, které v barokním interiéru nesmí chybět (okna I. patra Lužického semináře v Praze, křeslo z chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, věž kostela sv. Mikuláše v Praze, kostel sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech, Sloup sv. Trojice v Teplicích a další).

Závěr Ohmannova aktivního působení v Čechách byl zakončen diskusí nad reprezentativní novobarokní *vilou Karla Kramáře* (1911-1914) a vyznění celé kauzy se nevyhnulo politickým třenicím. Pravdou zůstává, že oživená recepce baroka se v evropských zemích neobešla bez propojení s politikou, přičemž jednou sloužila k vyzdvižení progresivních

ideologií a jako upomínka hrdosti národa, podruhé bylo baroko shledáno jako čistý reakční sloh, který pouze připomíná nadbytek hýřivé doby a jezuitskou rekatolizaci. Také v českém prostředí bylo vnímání baroka do značné míry odvozeno z měnícího se politického kontextu, a tedy jednou vnímáno jako důstojné oživení české chlouby v 19. století, podruhé naopak považováno za protičeský směr. I v Čechách situace naznačovala, že recepce baroka mohla nabýt politického významu, jak dokládají četné „protikramářovské“ agitace, které se strhly kolem stavby jeho vlastní vily od Friedricha Ohmanna, který se dlouho zbavoval labelingu „Vídeňáka“. Politické konflikty, jež vyvolala recepce baroka v 19. století, představují poměrně rozsáhlé téma s biografickou dimenzí. V Čechách nicméně hrála politika důležitější roli při organizování výstav, hledání mezinárodních vazeb mezi jednotlivými spolky a při konfrontaci konzervativních a pokrokových názorů, neovlivňovala ovšem výběr novobaroka jako propagačního či ideologicky podbarveného slohu.

České prostředí skutečně nechalo vzejít novobaroko z praxe, jak ukazuje dílo obou českých barokních sochařů, Matyáše Bernarda Brauna a Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa, které přispělo k vývoji domácí plastiky několika rysy – objemovou monumentalitou, realistickým ztvárněním a určitou mírou exprese. *„česká plastika doby barokové, chlouba našeho sochařství, která je jedním z nejskvělejších projevů uměleckého tvoření tehdejší doby vůbec, vyvrcholuje velikými jmény Brokoffa a Brauna. Zásluhou plastiky barokní, jež svou mohutnou výtvarnou jednotou, vysokými plastickými kvalitami, životností a krásnou dekorativností svých výtvorů, ztělesňuje principy ryzího sochařství, přiřadilo se české výtvarné umění po druhé jako významný článek v souvislosti dějin umění celého světa.“*¹

Slova Josefa Drahoňovského patří k mnoha dobovým vyjádřením opěvujícím kvality českého baroka, které se na krátkou dobu stalo v očích mladé sochařské generace jakýmsi korektivem, hodnotícím kritériem kvality. Při zpracování postav v materiálu se tělesná forma odvíjela od výrazového záměru a lidské tělo vyjadřovalo všechna duševní hnutí – od tichého, kontemplativního soustředění se až po exaltované pohyby, výraznou gestikulaci i ostrou mimiku, a to povětšinou ve výrazných formálních nadsázkách. Není tedy divu, že baroko se stalo nepřebornou učebnicí výrazu.

V práci je zmíněna zásadní úloha Josefa Václava Myslbeka, který ve své tvorbě pojil mnohé inspirace z dob minulých a jehož novobarokní směřování posílila jeho návštěva Paříže v roce 1878. Pravdou zůstává, že i když byla v souvislosti s Myslbekem často zmiňována jeho inspirace Brokoffem a Braunem, nikdy plně nepodleh baroknímu neklidu a vždy se vracel k

¹ DRAHOŇOVSKÝ 1926a, 6.

zásadám pevně modelované skulptury s intimní citovou složkou, plastickým rozprostřením do prostoru a dějovým sepětím znázorněných postav. Myslbek předal mladé generaci zejména proporční zásady, možnosti plasticity a úctu k domácí tradici. Novobarokního projevu v jeho ryzí podobě se ale nezúčastnil. Myslbekův vliv se přitom silně otiskl do některých děl Quida Kociána (*Cikánka, Pro Vlast*) nebo Gustava Zouly (*Oběť Abraháмова*), která novobaroko buď přímo zastupují, nebo k němu ukazují cestu.

I když bylo v dobovém tisku opakováno, že Myslbek a jeho vztah k baroku byl tím podnětem pro rozvoj novobarokních tendencí, je to spíše Bílkův zájem o výraz, symbolické chápání hodnoty světla a expresivnost, které se staly českému novobaroku přímým předstupněm. Bílkova tvorba, která je pojímána také jako reflexe událostí v umělecké sféře, figuruje na české sochařské scéně jako těžko zařaditelná entita, která má mnoho dimenzí. O to zajímavějším podnětem se stala pro mladou sochařskou generaci 90. let 19. století. „*Fr. Bílek je poslední výhonek baroka v Čechách, je více: obrovitým, třebaš omezeným pokusem o barok nějak specificky český, o jakýsi českobratrský barok, v němž by mravní a duševní kvietismus zasměřňoval vůli (...) s celým nevyhlášeným sklonem k velkému gestu, vždy trochu přehnaném a divadelním...se vši exaltací, jež přepíná duševnost výrazu stejně odhodlaně jako zdouvá roucho a křečí zkrucuje údy.*“²

Svou roli při šíření novobaroka sehrály velké výstavy 90. let 19. století, které se staly divácky úspěšnou cestou k docenění baroka, bohužel i za cenu kvalitativních výkyvů prezentovaných prací. Situace byla dále usnadněna projektem pražské asanace a s tím souvisejícím požadavkem malebnosti, kdy se v důsledku zachování rázu Prahy přistupovalo právě k volbě novobarokních fasád. V oblasti architektury novobaroko přineslo odpověď na nové měřítko městského rozvoje a veřejného prostoru, proto bylo z pohledu zasazení novostavby do existujícího urbanistického rázu vybíráno. Dobové komentáře spojovaly novobaroko s rysem malebnosti, který nabývá odlišného významu v souvislosti s pražskou asanací (znak autenticity a historického „uvědomění se“) a ve spojení se sochařstvím (iluzivní záměr znázornění spojený s doznívajícím romantismem). Nejvíce se pojmu malebnosti věnoval Vojtěch Birnbaum ve své studii *O malebnosti v architektuře* (1920), kde vytyčil, že malebnost vzniká za spolupůsobení množství sil a konfliktů mezi nimi a je synonymem kolektivního tvoření, což v architektuře zastupují různé architektonické přístavby či přestavby z různých období. Malebnost v sochařství je ovšem poměrně vágně formulovaným rysem z pera autorů (především V. V. Štecha) a souzní spíše se zásadami sochařství první poloviny 19. století. Už

² V. N.: Kol padesátin FR. Bílka, in: VS 1923-24, r. 22, č. 1, 75.

v momentě snahy o zhodnocení pomyslných rysů českého novobarokního sochařství se přitom odděluje výsledné zhodnocení volné, expresivně cítěné plastiky a výzdobných programů novobarokních fasád, jejichž zpracování nepřesahovalo ve většině případů meze historizujícího slohu vzešlého z jiného ideologického základu.

Při výběru novobaroka z mnoha historizujících slohů hrály důležitou roli faktory, kterými byl objednavatelský diktát nebo užití spolií. Rozsah faktorů dokládá zejména porovnání tří zakázek novobarokních fasád, které svou kvalitní sochařskou výzdobou přispěly k lepšímu pochopení novobarokních tendencí. Na pomyslném počátku stojí *Valterův Palác* čp. 140 ve Voršilské ulici na Novém Městě pražském (1892), společná realizace Ohmanna a Kloučka. Jedná se víceméně o poslední Ohmannovu stavbu, v níž se architekt držel přísněji historických předloh a představil zde obměnu Dientzenhoferových prvků. Zároveň lze o stavbě hovořit jako o jedné z prvních dynamických prací odvětví dekorativního sochařství, na nichž Klouček spolupracoval s Vilímem Amortem. Důležitý je především portál s na koso postavenými svazkovými pilastry a polopostavami atlantů, kteří podpírají římsu s balkonem. Jednalo se o motiv v baroku často využívaný. Jako výchozí analogie se zde nabízí například výzdoba domu u Hopfenštoků nebo balkon zámku Troja. Klouček se v pojetí atlantů důvěrně přiblížil brokoffovské tělesné modelaci, ale výsledek poněkud stylizoval. V kontrastu k mohutným atlantům se zbytek výzdoby nese v jemném duchu s převahou ornamentální složky a atributů poukazujících na profesi zadavatele stavby.

Případ Schierova domu se od předchozího odlišuje zadavatelem a požadavkem k volbě stylu, neboť přímo z městské rady vzešel podnět o provedení stavby v novobaroku. Důvodem takového rozhodnutí byla zcela jistě ostře kritizovaná počínající asanace, díky níž byly v roce 1896 zbořeny dva původní barokní domy. Na jejich místě měla vzniknout novobarokní novostavba s užitím spolií z původní barokní zástavby. Kvalitní *sochy Nové a Staré doby* a giganti nesoucí nárožní arkýř vytvořil talentovaný sochař Vilím Amort. Díky pohybovému zpracování se zdá jako by spolu obě postavy, byť každá pojednaná zvlášť, komunikovaly. Svým významem a kvalitním technickým zpracováním se *sochy Staré a Nové doby* řadí vysoko nad úroveň tehdejší běžné produkce dekorativních plastik a reprezentují bezesporu to nejkvalitnější převtělení barokní tradice do novobarokní estetiky.

Jinou záležitostí je protější nájemní dům navazující na severní stěnu kostela sv. Mikuláše v Pařížské ulici č. 1, který si nechal postavit architekt Jan Koula, tehdejší profesor na pražské technice a propagátor české renesance, českého baroka a lidové architektury, podle svého projektu z roku 1901 ve stylu dientzenhoferovského baroka. Teprve ve vyšší úrovni fasády dochází k rozvinutí figurální složky, je zde umístěn medailon s motivem sv. Anny

Samotřetí, po stranách arkýře jsou štukové medailony s adorujícími anděly. Sochařská výzdoba pokračuje na atice, kde jsou osazeny dva putti z pískovce od Antonína Poppa. Její význam tkví zejména v komplexnosti provedení a v utkvělé snaze objednavatele přiblížit se barokním schémátům, jak dokládají také orlice rámuující vstupní portál (odkaz na Kolovratský palác s orlicemi od Brauna, po roce 1716).

V rozsáhlé záplavě realizací dekorativní plastiky se ovšem obtížně hledá klíč k upřesnění formálních znaků novobaroška. Recepce novobaroška se vyvíjela v průběhu 19. století a zatímco v době svého vzniku byly novobarošské tendence považovány za moderní záležitost, už za několik let tuto výsadu přejala secese. Po přelomu století byly všechny historizující slohy vnímány jako přežití, jak dokládá následující citace z pera Vojtěcha Birnbauma: *„Když byla šťastně dokončena Mikulášská třída a Riegrovo nábřeží, oddechli jsme si; myslili jsme, že jimi dostoupila pompézní historicko-malebnůstářská zvrácenost svého vrcholného bodu a nyní že musí nastati zdravá reakce. V té době také počala se u nás poněkud sebevědoměji uplatňovati geniálním Ottou Wagnerem inspirovaná moderní škola architektonická, a její nejzákladnější zásady to právě byly, které slibovaly ozdravení architektury, úplně z kolejí vyšinuté. Zdá se však, bohužel, že jsme se pocitu uspokojení a naděje oddali předčasně; nezdravý kvas tu zůstal, duchové asanační třídy a Riegrova nábřeží provozují své dílo dále, jenže odložili svůj historický kostým a převlékli se v kostým moderní.“*³

V oblasti dekorativní plastiky navíc docházelo ke kolísání kvality děl, jak ukazují především modelové příklady štukového dekoru, které jsou porovnávány s kvalitní tvorbou Celdy Kloučka, jehož realizace i vzorníky dokládají posun a prolínání stylových forem. Vývoj historizujících slohů nebyl plynulý, architekti a sochaři se často přizpůsobovali poptávce, která určovala jeho směřování, nebo vybírali podle účelu stavby samotné. I přesto se však našel umělec Celda Klouček, který v rámci svých vzorníků předznačil vývoj dekorativního sochařství od neorenesance až po secesi. Příznačné je hledání moderních forem v návaznosti na přírodu a barokní českou tradici, které dovedlo nejen Kloučka, ale i další české dekoratéry k objevu secesního dekoru. Kloučkovy rozsáhlé a stylově pestré konvoluty, které jsou uloženy v Uměleckoprůmyslovém muzeu, čerpaly své náměty ze starších slohů, jejichž detaily si umělec překresloval do skicáře. Na Kloučkových návrzích lze přitom velmi dobře poukázat na skutečnost, že umělci pracovali s historizujícími motivy velmi volně a rádi v nich propojovali mnohé přístupy. Je důležité také zmínit francouzskou inspiraci, k níž se Klouček na základě svých cest uchýlil.

³ BIRNBAUM 1987a, 310.

Těžiště předkládané práce spočívá v rozboru sochařské produkce 90. let 19. století. České novobarokní sochařství není snadné stylově vymezit, neboť je z velké části propojeno s dalšími tendencemi a s nedochovanými soutěžními projekty. V této práci byl zvolen zjednodušující metodologický přístup založený na modelových příkladech rozdělených podle sochařských kategorií - volná plastika, funerální plastika, pomníky a nerealizované projekty, v nichž byly novobarokní tendence uplatněny. S novobarokními tendencemi úzce souvisel obsah prezentovaný na výstavách Krasoumné jednoty v Rudolfinu, které se konaly v devadesátých letech 19. století a daly možnost prezentace konzervativním a méně známým sochařům. Při letném pohledu na obsah výstav Krasoumné jednoty zaujme značné množství náboženských námětů, což může být vysvětlováno jako historický přístup romantismu, pro jehož dramatický výraz novobarokní tendence přímo konvenovaly nejen svými výrazovými možnostmi, ale také stylovým pojetím odvozeným ze silně nábožensky orientovaného baroka. Velmi zaníceným propagátorem náboženství v té nejryzejší podobě byl František Bílek, jehož vliv na mladou sochařskou generaci nelze rozporovat.

Jakýsi přechodový moment vystihuje tvorba Quida Kociána, Myslbekova talentovaného žáka, který se od svého vzoru pomalu odpoutával směrem k symbolismu. Z jeho tvorby je důležité zmínit díla *Cikánka* (1899), *Pro Vlast* (1899) nebo *Jidáš* (1900). Postoj *Jidáše* snad nejlépe vyjadřuje novobarokní urputnost, v níž jsou tělo i látka zmítány odstředivou silou do prostoru. Dílo překračuje meze pouhého dynamického znázornění, neboť výraz je jednoznačně motivován vnitřním myšlenkovým pnutím podobně jako u Bílka v kresbě *Vím* (1897) z cyklu *Cesta*. U Kociána ovšem hraje větší úlohu psychologizující složka než dynamismus, díky čemuž o pár let později vytvořil plastiku *Umělcovo věno* (1901). Shrbená karikovaná postava upínající se k hudebnímu nástroji je opojena citovým výrazem škodolibosti, jejíž význam sahá za hranici formální stránky. Při srovnání tří děl Quida Kociána je patrná cesta, na jejímž vývoji se novobaroko podílelo. Z posunu v Kociánově tvorbě směrem do sféry vnitřní subjektivity vyplývá, že klasický ideál postulovaný Myslbekem, který prezentoval ještě Gustav Zoula nebo Vojtěch Šaff, byl pod tlakem obsahové složky zlomen.

Za zmínku stojí rovněž dílo *Oběť víry* (c. 1891) od Ludvíka Wurzela, které lze porovnat s Amortovou *Kalvárií* (c. 1899). Na základě obou zmíněných děl můžeme sledovat stylově expresivní vývoj, který se odehrál a proti němuž vystoupí intimnost Wurzelova pojetí ještě zřetelněji. Amort v rámci práce na sousoší vytvořil několik studií k hlavě Krista. Jednu z nich přitom sochař pojal plně ve službách výrazu, patrně po vzoru Bílka.

Zdaleka ne všechna díla zařazená v kapitole *Novobarokní tendence* se zakládají na vnitřní pocitovosti a myšlenkových pochodech. Naopak některá z nich dokládají pouze

technickou a modelační dokonalost založenou na barokních citacích v dekorativním vyznění. V roce 1893 bylo na výstavě Krasoumné jednoty vystaveno dílo *Saturnus* od Gustava Zouly, dalšího z talentovaných Myslbekových žáků. Právě toto zmíněné dílo se vymyká Zoulově ostatní tvorbě, která je spíše „myslbekovsky klasicistní“, jemně laděná v tónech hladké modelace. V porovnání s ostatními Zoulovými realizacemi lze v něm najít určitou baroknost, a to zejména ve ztvárnění dolních končetin, jedné stojné nohy a druhé v nároku. Podobný prvek byl typický pro raně barokní dřevořezby 17. století a při pohledu na postoj Saturna okamžitě vyvstane na mysl analogie v díle Arnošta Jana Heidelbergera nebo také soch z dílny Brauna v Lysé nad Labem.

Užití novobaroška ve volné soše tak mohlo být jednou z možností, jak naplnit dobovou touhu nejen po výrazu, ale také po dekorativnosti. To koneckonců dokládá i návaznost mladší sochařské generace devadesátých let 19. století nejen na Brokoffa a Brauna, ale též na ladnější realizace Lazara Widemanna či Ignáce Františka Platzera. Myšlenku návaznosti se snaží podpořit i kapitola o vývojovém potenciálu baroka a úloze českého novobaroška, která se kriticky staví proti dvěma protichůdným názorům, co se úlohy baroka v českém umění týká, které vznikly s odstupem několika let. Sochař Jan Štursa, ale také kritik Hlaváček se domnívali, že „*baroko a Myslbek jsou základy našeho plastického názoru*“⁴ a že určují další směřování českého sochařství. Proti tomu stojí zcela odlišný názor Václava Nebeského, který naopak sledoval v přežívající silné barokní tradici určitou potíž: „*Ulehčovala-li totiž mohutná a do široka rozvětvená barokní tradice novodobým českým sochařům cestu po stránce řemeslné dokonalosti, zatěžovala na druhé straně velmi povážlivě jejich rozlet za samotným uměleckým projevem.*“⁵

Práce má ambice představit některé zajímavé vývojové analogie, z nichž je patrné, že novobaroško samo o sobě znamenalo pouze expresivní stylovou odnož konce 19. století, ale barokní prvky, které přepracovalo, se v nové adaptaci propsaly do moderního sochařského výrazu konce 19. století a následně 20. století. Brokoffovo znázornění žebráka (*sousoší sv. Jana Nepomuckého* u kostela sv. Ducha v Praze, c. 1725) lze využít jako předstupeň k vývojové analogii Brokoff - Josef Malínský (*Žebrák, náhrobek probošta z Kriegerů*, St. Boleslav, 1793), Čeněk Vosmík (*Vyvrženec*, před 1891; *Sv. Jan z Boha*, n. d.) a Jan Štursa (*Duše čisté naše Vášně krotí*, 1901). Ve Štursově díle se přitom nejedná o jediný barokní odkaz, ba právě naopak.

⁴ HLAVÁČEK 1947-1948, 91.

⁵ NEBESKÝ 1946, nepag.

Štursa se stal osobností, jehož tvorba ovlivněná barokem nabízí nové přesahy, překračuje období 90. let 19. století a maximálně splňuje požadavek výrazu a monumentality.

Lze konstatovat, že novobaroko reprezentovalo snahu o výrazovost a vnitřní subjektivitu, na jejímž počátku stálo umění Františka Bílka naplněné jak náboženským, tak vnitřním obsahem. Na něj posléze navázal Quido Kocián s první verzí díla *Jidáš* (c. 1900), v níž lze rozpoznat silnou dynamiku. *Umělcovo věno* (1901) od stejného autora přesně ukazuje vykročení směrem k symbolistním polohám, zároveň protknuté silnou citovostí. V pomyslné vývojové analogii děl následuje *Somnambula* (1906) Bohumila Kafky, v níž ulpívá barokní linka.

Při zhodnocení českého novobaroka v sochařství se v závislosti na daných příkladech nabízí vypustit jakékoliv snahy o přesné ohraničení těchto tendencí a přijmout je jako součást dobových snah o hledání modernosti, které se vyznačují momentem komplexnosti. Novobaroko ve volné soše v sobě totiž zrcadlí veškeré tendence 90. let 19. století, které byly aktuální. Novobarokní tendence nejsou jen o formálních prepisech barokních reminiscencí, nejde o návrat k tradici, ale impuls vychází zevnitř a plně vyjevuje touhu po vnitřní subjektivitě (též shodným rysem pro symbolismus). Smyslem novobarokních plastik je rozehrát povrch hrou světla (platné i pro impresionismus) a pravdivě vyjádřit zobrazený námět (typické pro naturalismus). Užití reálně zobrazeného námětu souvisí se zvýšeným zájmem o portrétní tvorbu, který je často provázen národním posláním. Novobarokní sochy v tomto ohledu rozvíjí bílkovské pojetí a vytvářejí jakousi nadstavbu dobového naturalismu.

Seznam literatury a použitých pramenů (výběr)

BABOROVSKÁ / WITTLICH 2016 – Sandra BABOROVSKÁ / Petr WITTLICH (eds.): Neklidná figura. Expresse v českém sochařství 1880-1914 (kat. výst.), Praha 2016

BIRNBAUM 1941 – Vojtěch BIRNBAUM: Barokní princip v dějinách architektury, Praha 1941

BIRNBAUM 1987a – Vojtěch BIRNBAUM: Pražské novostavby (1914), in: Vojtěch BIRNBAUM: Vývojové zákonitosti v umění, Praha 1987, 310-314

BRICON 1900 – Étienne BRICON: Psychologie d'art: Les maîtres de la fin du XIX siècle, Paříž 1900

EGGINTON 2009 – William EGGINTON: The Theatre of Truth. The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics, Stanford University Press 2009

HARLAS 1911 – František HARLAS: Sochařství, stavitelství, Praha 1911

HILLS 2011 – Helen HILLS: Rethinking Baroque, Ashgate Publishing, Ltd. 2011

- HOJDA / POKORNÝ 1997 – Zdeněk HOJDA / Jiří POKORNÝ: Pomníky a zapomínky, Praha – Litomyšl 1997
- JELÍNEK 1959 – Hanuš JELÍNEK: Padesát let Umělecké Besedy 1863-1913, Praha 1959
- KLEIN 2004 – Norman M. KLEIN: The Vatican to Vegas: a History of Special Effects, The New Press 2004
- KLOUČEK 1888 – Celda KLOUČEK: Ornamente für Architectur und Kunstgewerbe nach Plastischen Originalen von Celda Klouček, Frankfurt nad Mohanem 1888
- KLOUČEK 1893 – Celda KLOUČEK: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, 1893
- KLOUČEK 1906 – Celda KLOUČEK: Profesor C. K. umělecko-průmyslové školy v Praze a jeho žáci, Vídeň 1906
- KNAPOVÁ 2016 – Martina KNAPOVÁ: Ferdinand Maxmilián Brokoff a rezonance jeho díla v českém sochařství 19. století, in: Magdalena NOVÁ / Marie OPATRná (eds.): Staré a nové. Staré jako východisko, či překážka?, Praha 2016, 215-223
- KUTHANOVÁ / SVATOŠOVÁ 2013 – Kateřina KUTHANOVÁ / Hana SVATOŠOVÁ (eds.): Metamorfózy. Pražské pomníky 19. století (kat. výst.), Praha 2013
- LAMBERT 2009 – Gregg LAMBERT: On the (New) Baroque, The Davies Group Publishers 2009
- MASARYKOVÁ 1963 – Anna MASARYKOVÁ: České sochařství IX. a XX. století, Praha 1963
- MATĚJČEK 1931 – Antonín MATĚJČEK: Hlasy světa a domova, Praha 1931
- MATĚJČEK 1984 – Antonín MATĚJČEK: Stav a úkoly bádání o československých dějinách umění (1937), in: Antonín MATĚJČEK: Cesty umění, Praha 1984, 234-237
- MATĚJČEK 1984 – Antonín MATĚJČEK: Stavební plastika Jana Štursy, in: Antonín MATĚJČEK: Cesty umění, Praha 1984
- MRŠTÍK 1987 – Vilém MRŠTÍK: Bestia Triumphans, Praha 1987
- NEBESKÝ 1946 – Václav NEBESKÝ: České moderní sochařství od Gutfreunda k Wagnerovi (kat. výst.), Praha 1946
- OHMANN 1896 – Friedrich OHMANN: Architektura a umělecký průmysl doby baroku, rokoka a empiru v Čechách a jiných zemích rakouských, Vídeň 1896
- OHMANN 1897 – Friedrich OHMANN: Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc., Wien 1897
- PRAHL 1993 – Roman PRAHL: Ideologie a metafora v Bílkově "Podobenství velkého západu Čechů", in: Petr ČORNEJ / Roman PRAHL: Čechy a Evropa v kultuře 19. století, Praha 1993, 33-40
- PRAHL 2009 – Roman PRAHL: „Zahraniční politika“ spolku českých umělců-modernistů kolem roku 1900, in: Dušan KOVÁČ / Michaela MAREK / Jiří PEŠEK / Roman PRAHL (eds.): Kultura jako nositel a oponent politických záměrů: Česko-německé a slovensko-německé kulturní kontakty od poloviny 19. století do současnosti, Ústí nad Labem 2009
- PRAHL / ŠÁMAL 2012 – Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012

SVITÁKOVÁ 2012 – Andrea SVITÁKOVÁ: Sochař Vilím Amort, 1864-1913 (diplomová práce Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2012

ŠTECH 1938-1939 – Václav Vilém ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-1939

ŠTECH 1952 – Václav Vilém ŠTECH: Josef Václav Myslbek, Praha 1952

VOLAVKA 1948 – Vojtěch VOLAVKA: Sochařství devatenáctého století (= Umění národního obrození II.), Praha 1948

VYBÍRAL 2013 – Jindřich VYBÍRAL: Friedrich Ohmann, Praha 2013

WITTLICH 1978a – Petr WITTLICH: České sochařství ve XX. století, Praha 1978

WITTLICH 1985 – Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1985

WITTLICH 2008 – Petr WITTLICH: Jan Štursa, Praha 2008

WÖLFFLIN 1950 – Heinrich WÖLFFLIN: Principales of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Years, New York 1950

nn.: Pražské baroko. Výstava umění v Čechách XVII.-XVIII. století 1600-1800 (kat. výst.), Valdštejnský palác - palác Zemského zastupitelstva - květen-září 1938, Praha 1938

Sborník Pražská asanace (=Acta musei pragensia), Praha 1883

ČLÁNKY

HASSOLD 1946 – Ernest C. HASSOLD: The Baroque as a Concept of Art, in: College Art Journal, Vol. 6., No. 1, Autumn 1946, 3-28

KRUMMHOLZ 2004 – Martin KRUMMHOLZ: Kalvárie života a díla Vilíma Amorta, in: Umění LII, 2004, 372-381

NDALINIS 2008 – Angela NDALINIS: From Neo-Baroque to Neo-Baroques? in: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol. 33, No. 1, La Constitución del Barroco Hispánico problemas y Acercamientos, 2008, 265-280

ŠÁMAL / RYMAREV 2005 – Petr ŠÁMAL / Alexandr RYMAREV: Schierův dům a tajemství jeho sochařské výzdoby jako překvapivé poselství z doby pražské asanace, Věstník Klubu Za Starou Prahu XXXV, č. 1, 2005, 25-28

DOBOVÁ PERIODIKA

ČAPEK 1893a – K. M. ČAPEK: Stará a Nová doba (Sochy Vilíma Amorta), in: SV, 23. 6. 1893, 382 - 383

ČAPEK 1893b – K. M. ČAPEK: Umělecká výstava v Rudolfině, in: SV, 23. 6. 1893, 383

ČAPEK 1893c – K. M. ČAPEK: Umělecká výstava v Rudolfině X, in: SV XXVII, 1893, č. 32, 382-383

ČAPEK 1894a – K. M. ČAPEK: Oběť Abrahamova (Sousoší G. Zouly), in: SV XXVIII, 1894, č. 9, 108

ČAPEK 1894b – K. M. ČAPEK: Umělecká výstava v Rudolfině X, in: SV XXVIII, 1894, č. 33, 395

DRAHOŇOVSKÝ 1926a – Josef DRAHOŇOVSKÝ: Profesor Celda Klouček, in: Dílo IX, č. 1, 1926, 5-8
HARLAS 1908 – František HARLAS: Z Amortova atelieru, in: Český svět IV, 24. 1. 1908, č. 14, nepag.
HLAVÁČEK 1947-1948 – Zdeněk HLAVÁČEK: Situace českého sochařství, in: VS XL, 1947-1948, 78-95
CHYTIL 1895 – Karel CHYTIL: O stavební činnosti v Praze v době baroka, in: ZSAI XXX, 1895, 56-62, 73-75
MÁDL 1898a – K. B. MÁDL: Moderna či směr národní?, in: VS II, 1898, 282-287
MRŠTÍK / KAMPER / HLADÍK 1896 – Vilém MRŠTÍK / Jaroslav KAMPER / Václav HLADÍK: Českému lidu!, in: NL 5. 4. 1896, 5
ŠALOUN 1926 – Ladislav ŠALOUN: Od Brokoffa k Myslbekovi, in: Dílo IX, 1926, č. 9. – 10., 67-70
ŠUMAN 1925 – Viktor ŠUMAN: K sedmdesátinám Celdy Kloučka, in: ZP XLIII, 10. 12. 1925, 141-153

ARCHIVNÍ MATERIÁLY

Archiv PNP, fond Jaroslav Jihlavec, č. 1088, rukopisy
Archiv PNP, fond Josef Fanta, č. 141, korespondence přijatá
Archiv PNP, fond Josef Mauder, č. 360
Archiv PNP, fond Karel B. Mádl, č. 373, korespondence přijatá
Archiv PNP, fond Leopold Katz, č. 359, korespondence přijatá
AHMP, fond Vysoká škola Umělecko-průmyslová, č. 1379, katalogy Speciálních škol
AHMP, fond Vysoká škola Umělecko-průmyslová, č. 368, osobní spis Celdy Kloučka
ANG, fond Čeněk Vosmík č. 84
ANG, fond Jan Štursa, č. 3
ANG, fond Jiří Kotalík, č. 135
ANG, fond Josef Pekárek, č. 16
ANG, fond Karel Dvořák, č. 49
ANG, fond Oldřich Jakub Blažíček, č. 99
ANG, fond Vilím Amort, č. 119
UPM, Sběrka užité grafiky a fotografie, Konvolut návrhů - Celda Klouček:Skicář XIII, Studie dle „starých“, b. č.; Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, sign. 15/11 1887, vzorník b. č.; Skicář režný b. č. - volné listy; Skicář Studie pražského baroku, 1891-1892, b. č.; Desky černé b. č., dokumentace foto - nákresy, část GS 5058; Desky b. č., skici - fotodokumentace