

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce
Lucie Linhová

**Zdeněk Pešánek a jeho účast na Mezinárodní
výstavě v Paříži v roce 1937**

**Zdenek Pesanek and his participation at the
International exhibition in Paris in 1937**

Praha 2012

prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt:**Klíčová slova:**

kinetismus, kinetické umění, světelně-kinetická plastika, světelná fontána, Zdeněk Pešánek, Mezinárodní výstava v Paříži, 30.léta 20.století, Česká republika

Abstract:**Key words:**

kinetism, kinetic art, light-kinetic sculpture, light fountain, Zdeněk Pešánek, International exhibition in Paris, 1930s, Czech republic

Obsah

1 Úvod.....	5
2 Elektřina a její vliv na českou společnost mezi válkami.....	6
2.1 Světelná reklama a urbanismus v Praze.....	6
2.2 Elektrická energie, světlo a české avantgardní sdružení Devětsil.....	8
3 Kinetické umění.....	12
3.1 Zdeněk Pešánek	15
3.1.1 Životopis.....	16
4 Sto let elektřiny.....	20
4.1 modely	21
4.2 realizace.....	23
4.2.1 Bleskosvod.....	25
4.2.2 Dynamo.....	26
4.2.3 Ampérovo pravidlo.....	26
4.2.4 Elektromotor.....	27
4.2.5 Transformátor.....	27
4.2.6 Růst výroby elektrické energie.....	28
4.3 Výstava v Uměleleckoprůmyslovém muzeu.....	29
5 Mezinárodní výstava v Paříži v roce 1937, umění a technika v moderním životě.....	31
5.1 Československý pavilón.....	32
5.1.1 Náplň československého pavilónu.....	34
5.2 Pešánkovy realizace v rámci výstavy.....	35
5.2.1 Fontána lázeňství.....	36
6 Expozice Krásné světlo v Uměleckooprůmyslovém muzeu v Praze.....	41
7 Závěr.....	43
8 Seznam zkráceně citované literatury.....	45
9 Seznam použité literatury a pramenů.....	47
10 Seznam vyobrazení.....	50
11 Obrazová příloha.....	55

1 Úvod

Od roku 1800, kdy Volt objevil první použitelný zdroj stálého elektrického proudu, přes objev elektromagnetického pole, se začal odvíjet rozvoj elektřiny. Ten s sebou přinesl vynálezy elektrických spotřebičů, kupříkladu žárovky, obloukové lampy, elektromotoru, telefonu nebo vakuové elektronky, umožňující vysílání a příjem rozhlasu. Elektrická energie pronikala postupně do životů lidí jako jejich neoddělitelná součást a stávala se stabilní složkou domácností i městských ulic. Během první poloviny 20. století probíhala v Evropě masová elektrifikace a výstavba elektráren. Rozvoj a využití elektřiny v takové míře přineslo její pronikání i do ostatních oborů lidského žití, které nesloužily čistě utilitárním účelům, ale opatrovaly zábavu a zpestřovaly život lidí. Elektřina začala pronikat i do umění.

Ruku v ruce s rozvojem elektřiny a ve 20. století i s rozšířením světelné reklamy, se začalo rodit kinetické umění, které je zpravidla přímo závislé na zdroji elektrické energie. Prvními střípky, pocházejícími z konstruktivismu a futurismu, byly objekty, vytvořené ve 20. letech 20. století, u kterých autoři využili elektrické energie - pohybu nebo světla, k jejich rozhýbání. Mezi tato jména, jako jsou Moholy - Nagy, Naum Gabo či Marcel Duchamp, se dnes právem řadí i český sochař a architekt Zdeněk Pešánek, který pracoval se světelnou kinetikou a barvou.

Přestože se v českém dobovém umění jednalo o jedinečný koncept, většina zdrojů Pešánkovy inspirace pocházela z domácího prostředí poetismu a konstruktivismu. Jeho dílo pak vyvrcholilo Mezinárodní výstavou v Paříži roku 1937, kde vystavil dvě své práce, cyklus světelně-kinetických plastik *Sto let elektřiny* a *Fontánu lázeňství*.

Výstava byla významnou předválečnou reprezentací Československa jako demokratického státu se silným průmyslem i vysokou kulturní úrovní. Elektrické podniky hlavního města Prahy, jejichž snažením bylo rozvinout elektrifikaci Prahy na úroveň jiných evropských metropolí, prezentovaly svou podporu spojování techniky a umění skrze Pešánkovy exponáty. O všeobecné aktuálnosti těchto snah svědčí fakt, že obě jeho vystavené práce byly na výstavě oceněny medailemi za uplatnění techniky a elektřiny.

2 Elektřina a její vliv na českou společnost mezi válkami

V roce 1891 ohromila diváky světelná fontána na Jubilejní zemské výstavě v Praze na Výstavišti. Fontána vytvořená českým vynálezcem Františkem Křižíkem přiblížila hru barevného elektrického světla publiku a naznačila tak i nové cesty využití elektrické energie. Smyslové zážitky, které takto použité elektrické světlo vzbuzovalo, byly později jedním z podnětů moderních umělců ke stanovení nové koncepce umění, která by plnohodnotně reflektovala život moderního člověka a držela s ním krok. Hlavní pomůckou jim byly technické možnosti moderního věku, které považovali za stěžejní formu nového umění.¹

2.1 Světelná reklama a urbanismus v Praze

Elektrické osvětlení se dostávalo do Prahy od 90. let 19. století, kdy Křižík zdokonalil obloukovou lampu, která se brzy rozšířila a začlenila se mezi stávající plynové osvětlení města. Vedle osvětlení ulic elektrickým světlem se do rázu večerního města začala prokreslovat i světelná reklama. Ta se rozšířila hlavně ve 20. letech 20. století a brzy zaplavila centrum hlavního města množstvím světelných pohyblivých se znaků a obrazů. Musela být dokonce ustanovena poradní komise pro výkladní skříně a reklamy při Městském stavebním úřadu v Praze, aby se zabránilo přeplnění ulic nevkusnými a kýčovitými reklamami a poutači.² [1]

Rozšíření světelné reklamy po roce 1930 pomohl hlavně další vynález - neonová trubice. Od Moorova světla (první zkonstruované výbojky v roce 1904) vyvinuli elektrický výboj v plynech k svítícím trubicím, které byly naplněny vzácnými plyny - neonem a heliem,³ všeobecně známými jako neonové trubice. Tyto trubice se velmi brzy začaly používat v městském interiéru. Daly se snadno ohýbat, a tak bylo možné z nich vytvořit znaky a písmena. Navíc byl jejich provoz levný.

Estetika světelné reklamy se postupem času začala využívat i v uměleckých kruzích, a záhy se stala součástí mašínismu, funkcionalismu, konstruktivismu nebo futurismu a začala plnit roli svébytného uměleckého díla. V českém prostředí se o to zasloužili

1 Petr WITTLICH: Elektřina a výtvarné umění, in: Horizonty umění, Praha 2010, 315sq.

2 Kateřina VÍTEČKOVÁ: Všední a sváteční dny elektrického města, in: Zemánek Jiří (ed.): Ejhle světlo (kat. výst.), Brno 2003, 331.

3 Ladislav MONZER: Osvětlení Prahy, proměny sedmi století, Praha 2003, 88sq.

především dva umělci, Josef Šíma a Zdeněk Pešánek.⁴

Světlo a bohaté osvětlení nočních ulic se tedy stalo běžnou součástí městského života a díky němu se prodloužila doba života na ulicích města. Jelikož se jednalo o večerní hodiny, které byly už pro většinu lidí časem odpočinku po práci, byly ulice plné lidí očekávající zábavu a nechávající se překvapit světelnými efekty města.

„Kontrasty světla a stínů, osvětlení otevřených obchodů, kaváren, restaurací, reflektory, světelná návěstí, výkladní skříně, světelné reklamy na fasádách, nárožích, střechách domů. Střídavé osvětlování a zhasínání. Večerní vzhled velkoměsta.“⁵ Tento charakter začala mít záhy i Praha, po vzoru amerických a evropských metropolí jako je Paříž, New York a Berlín.

Rozvoji tohoto světelného urbanismu v ČSR přispělo hlavně několik událostí ve 20. letech 20. století. Jednalo se o Výstavu severních Čech v roce 1927 v Mladé Boleslavi a Výstavu soudobé kultury v Brně roku 1928. Na nich bylo snahou organizátorů vytvořit osvětlení podobající se charakteristickému osvětlení velkoměstských ulic. Na brněnské výstavě, odehrávající se tenkrát v nově postaveném pavilonu (architekti Josef Kalous, Jaroslav Valenta), zajišťoval osvětlení Ing. Miroslav Prokop, který byl ve své době jedním z největších profesionálů přes osvětlování. Měřil a navrhoval interiérová svítidla pro firmu Inwald. Spolupracoval s Elektrickými podniky hlavního města Prahy (dále pouze Elektrické podniky) a později se stal přítelem Zdeňka Pešánka.⁶

Dalším důležitým momentem pro světelný rozvoj v rámci města byla oslava desátého výročí vzniku samostatného ČSR 28. října 1928. Tato oslava, nazývaná Hold světla, byla pořádána v Praze Elektrickými podniky za spoluúčasti předních elektronických firem Osram a Philips. Navržené a zrealizované slavnostní osvětlení jižního křídla Pražského hradu, chrámu sv. Víta a dalších historických i technických památek objevilo občanům nový pohled na historické monumenty, které tím získaly novou nepoznanou plasticitu a krásu. Na Petříně se k této příležitosti dokonce prodávaly lístky, jelikož se jednalo o místo, kde slavnostní osvětlení vyniklo nejvíce.⁷ Slavnost byla označena za jednu z největších světelných událostí v Evropě. Jedním z důvodů této světelné pompy bylo povzbuzení „světelné civilizace“, která měla držet krok s kulturním rozvojem našeho

4 VÍTEČKOVÁ (pozn. 2) 331.

5 Jaroslav JÍRA: O světle v ulicích v cizině a u nás, in: Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových, Praha 1930, 11-12.

6 VÍTEČKOVÁ (pozn. 2) 323.

7 ŠVÁCHA 1998, 154sq.

prostředí.⁸ Toto slavnostní osvětlování památek bylo v provozu vždy 28. října na státní svátek až do roku 1939. Tuto událost také reflektují dva dobové filmy: *Praha v záři světél* od Svatopluka Innemanna z roku 1928 a *Žijeme v Praze* od Otakara Vávry z roku 1934, které přibližují dobovou noční Prahu.

2.2 Elektrická energie, světlo a české avantgardní sdružení Devětsil

Elektrické světlo hrálo významnou roli i u tehdejší mladé umělecké generace. Sdružení Devětsil a jejich manifest Poetismu z roku 1922 považoval noční velkoměstskou ulici za největší inspiraci. Praha zpočátku zcela neposkytovala takovou živou oslňující noční atmosféru, kterou popisuje Jaroslav Seifert ve svých básních. Ono proklamované „zázračné oslnění“⁹ přivezli členové Devětsilu Jaroslav Seifert a Josef Šíma z Paříže, kde „večer...po bulvárech chodí mnoho lidí a četná auta jezdí/jsou tam kavárny, bia, restaurace a moderní bary/život je tam veselý, kypí, víří a unáší...“¹⁰

Hlavní teoretik skupiny Karel Teige se v manifestu odklání od tradičního malířství a sochařství a propaguje umění působící smyslovými dojmy přímo na diváka. Zdůrazňuje použití všech technik, které jsou k dispozici, právě díky elektrické energii a dalších přínosů moderní vědy a techniky. Devětsil toužil po celistvé umělecké tvorbě, která by spojovala všechny umělecké kategorie pod poezii. Bude se básnit barvou, tvarem, světlem, pohybem, zvukem, vůní i energií.¹¹

Teige zdůrazňuje roli filmu jako techniky, která nejdokonaleji splňuje tato kritéria poetismu. Film také úzce souvisí s rozvojem elektřiny a světla. Nové pojetí filmu vyústilo z básní světla, tedy fotogenické poezie. Mimo běžnou filmovou produkci vzniklo i několik avantgardních filmů jako dynamická, obrazová báseň, ve které se již neodehrává děj, ale jedná se o rytmus černé a bílé (rytmus se později stal hlavní definicí kinetismu), o hru tvarů a světla. Takto pojatý avantgardní film se připodobňuje světelným reflektorickým hrám a ohňostroji, stěžejním prvkům pro vývoj kinetického umění.¹²

Důležitou součástí těchto filmů - rytmus - můžeme vidět na prvním avantgardním

8 František PERGLER: Hold světla v Praze, Zprávy elektrických podniků obce pražské, 9/1928, 69, citováno in: VÍTEČKOVÁ (pozn. 2) 325.

9 Karel TEIGE: Poetismus, in: Host: měsíčník Literární skupiny III 1923-24, 200.

10 Jaroslav SEIFERT: Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 1: Město v slzách, Samá láska, Praha 2001, 83.

11 WITTLICH (pozn. 1) 315sq.

12 WITTLICH (pozn. 1) 317.

filmu *Světlo proniká tmou* od Otakara Vávry a Františka Piláta z roku 1930. Film je inspirován plastikou Zdeňka Pešánka na Edisonově transformační stanici ze stejného roku. Zkoumá prudké kontrasty rozžihajícího se světla a jeho opětovného zhasínání za doprovodu hudby. Reflektuje elektřinu, světlo a jejich atributy jako symbol moderního života a umění a rytmicky rozvíjí hru kontrastů.

Tyto avantgardní filmy a libreta k nim (z důvodů nedostatečných technických možností té doby, nebyla většina z nich zfilmována) reflektují elektrickou energii jako nositelku nově poznávaného světa hodného prozkoumávání. Jsou důkazem senzace a nadšení, které možnosti světelných efektů vzbuzovaly, zrovna tak jako u Křížkovy fontány v roce 1891. Důkazy prožívání všech těchto světelných senzací můžeme nalézt například v díle Jaroslava Seiferta, v jeho básních a několika dalších literárních dílech jako například v návrhu scény na II. Spartakiádu, která se konala roku 1926 a byla další příležitostí v řadě oslav podtržená světlem.

Seifertovo libreto k filmu *Pan Odysseus a různé zprávy* je nejen další ukázkou představy avantgardního filmu a jeho propojení s dalšími uměleckými kategoriemi, ale také svědkem využití světla pro vytvoření atmosféry úvodní scény. Sám Teige spolu se Seifertem napsali o filmu, že jde o film „čistě fotogenický, o nadrealistické, optické drama věcí v pohybu“, kdy „řadou optických překvapení a fotogenických dobrodružství“¹³ udržuje divákovu pozornost, který zde může postrádat děj obvyklý u filmů tehdejší produkce.

„RÁNO

Koule obloukové lucerny zevně, pak zevnitř. Přes celé plátno. Elektrický výboj mezi dvěma hroty uhlíků. Lampa zhasíná. Řeřavé uhlíky chladnou. Tma, která se postupně šedivě projasňuje...

Šikmý rytmus. Diagonála. Efekt

dvojiho světla: svítání + reflektory

automobilu.

13 Jaroslav SEIFERT/Filip TOMÁŠ (ed.): Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 2: Na vlnách TSF; Slavík zpívá špatně; Svatební cesta; Básně a libreta do sbírek nezařazené (1924-1928); Překlady: G. Apollinaire, Zavražděný básník, Prsy Tiresiovy, Paris, Praha 2002, 223.

Auto zastaví před barem. Světelná reklama EPIKUR BAR. Z auta vystupuje pan Odysseus v kožichu a v cylindru.“¹⁴

Zrovna tak Seifertovy sbírky *Samá láska* a sbírka obrazových básní *Na vlnách TSF* zpracovávají motivy dobového nadšení aviatikou, elektřinou, vizualitou drátů v krajině a dalšími novými technickými vymoženostmi. Autor v nich přirovnává lidskou potřebu lásky pro člověka, k potřebě elektrické energie pro elektrická zařízení.¹⁵

Dalším fenoménem v okruhu české avantgardy se stal osud objevitelů, vědců a vynálezců, kteří se zasloužili o rozvoj společnosti a techniky. Umělci sdíleli jejich často nelehké osudy a zdůrazňovali sladkost i utrpení jejich bádání. Nejčastěji voleným jménem pak byl Thomas Alva Edison, vynálezce žárovky. Nejen že se jeho jménem pojmenovala transformační stanice, na kterou byla později umístěna první Pešánkova světelně-kinetická plastika *Edisonka* a měla se tak jmenovat například kavárna v prvním patře obchodního domu Löbl (Pešánek zde zrealizoval efektní světelnou reklamu, měnící barvu podle nedalekého semaforu),¹⁶ ale jeho osud přibližuje i nádherná báseň *Edison* od Vítězslava Nezvala, člena Devětsilu. Tato báseň vznikla přímo z podnětů, které nasbíral Nezval při toulkách s Teigem noční Prahou.

Světlo se promítlo i do dalšího uměleckého oboru - architektury. V roce 1929 přišel Josef Chochol, architekt z okruhu Devětsilu se svým článkem o světelné architektuře, ve kterém shrnuje tendence funkcionalistických architektů o ztvárnění světelného urbanismu města.¹⁷ Funkcionalističtí architekti začali neonové trubice užívat při světelném lemování budov i k osvětlování vnitřních prostorů a považovali světlo za důležitý prvek uplatňující se při působení objektu. Nejvýraznějšími projekty jsou v tomto směru známý návrh Josefa Chochola na budovu Osvobozeného divadla a návrh Jaromíra Krejčara na československý pavilón na Mezinárodní výstavu v Paříži roku 1937. Obě tyto stavby pracují se světlem jako hlavní náplní budovy. V případě Osvobozeného divadla [2] se v návrhu výrazně uplatňuje prosvětlená okružní chodba se schodišťovými věžemi a celkové rozvržení podporuje mašinstické působení stavby.¹⁸ Na druhé straně pavilón

14 SEIFERT (pozn. 10) 223.

15 SEIFERT (pozn. 10) 32.

16 ŠVÁCHA 1998, 156.

17 Josef CHOCHOL: Světelná architektura Prahy, Věstník inženýrské komory pro Československou republiku VIII, 1929, 120-123.

18 VÍTEČKOVÁ (pozn. 2) 326sq.

v Paříži je celý tvořen skleněnými termoluxovými tvárnicemi pouštícími světlo do celé budovy, s dlouhým stožárem s československou vlajkou jako vertikálou objektu. Rostislav Švácha ve svém příspěvku katalogu výstavy Jaromíra Krejčara přisuzuje této stavbě nautický ráz.¹⁹ [3], [4] Obě tyto stavby měly působit jako zářící výletní loď.

19 ŠVÁCHA 1995, 131.

3 Kinetické umění

František Šmejkal byl českým historikem umění, který jako jeden z prvních u nás teoreticky zhodnotil kinetické umění. Pojímá nové umění v podobě -ismů, které vznikly na počátku 20. století jako reakční umění na rychle se měnící nároky a prostředí pro život moderního člověka. Expresionismus, fauvismus, surrealismus nebo abstraktní malba subjektivně reagovaly na rozpor mezi nedostatečně rychle adaptabilní emocionální a psychickou stránkou člověka a rychlým vývojem vědy a techniky, který se od 2. poloviny 19. století ještě zrychloval. Tyto -ismy však používaly ke svému slepému vyhranění stále tradičních malířských a sochařských technik.²⁰

Vedle toho však vzniká i několik směrů nebo individuálních usilování, která reflektují moderní život přímo, a konfrontují na něm stránky pozitivní i negativní. Za jeden z prvních směrů s touto tendencí můžeme považovat futurismus, který pojímal umění jako dynamický obraz moderního technického světa. Futuristé se snažili přenést zvyšující se tempo a rytmus měnícího se světa, který je obklopoval. Sami se označovali za „primitivy nové, zcela proměněné senzibility“²¹ a jako první označili pojmy dynamismus a pohyb za stěžejní veličiny moderního umění.²²

Dalším hnutím, které již cele nalomilo pojmání tradičního malířství a sochařství, známého do té doby, byl dadaismus. Jako reakce na válečné hrůzy 1. světové války se, naopak od futuristů, stavěli k nové technické společnosti negativně, prudce ji kritizovali a ironizovali. Jako metodu si k tomu vybíraly její elementy a součásti, které pak užívali v nelogických, absurdních a posměšných objektech, kolážích apod. Mezi příklady lze zmínit Kurta Switterse a jeho *Merz-bildy*, Marcela Duchampa s ready made nebo koláže Maxe Ernsta.²³

Během 1. poloviny 20. století vznikly další směry a hnutí jako konstruktivismus a umělecký okruh Bauhausu ve Výmaru, které se v prvním případě více, v druhém jmeněji snažily integrovat uměleckou tvorbu, užité umění a moderní technický ráz světa. Byly tudíž v kontrastu k hnutí dada a futurismu, i k vzájemné polaritě obou těchto stylů. Tato polarita se později rozvinula opět v 50. a 60. letech 20. století, kdy umění převzalo

20 František ŠMEJKAL: Předchůdci a předpoklady kinetismu, Acta scaeographica, roč. 6, č. 11, 1966, 212.

21 Citováno in: Ibidem.

22 Ibidem.

23 Ibidem 213.

techniky asambláže a dalších moderních pracovních metod, jejichž pomocí se snažilo najít průsečík mezi uměním a moderním životem. Nejvíce umělců pak navázalo na tendenci umění nazývanou kinetickým uměním, které se počalo rozvíjet již ve 30. letech 20. století.²⁴

Kinetické umění reaguje na dynamismus a pohyb, probíhá tudíž v čase a je vázáno na „rytmicky organizovanou strukturu.“²⁵ Bylo většinou přímo závislé na zdrojích elektrické energie, ale může se objevovat v široké škále forem. Pro všechny je však společný hlavní prvek, kterým je pohyb. Obecně se tendence kinetického umění dají rozdělit do dvou skupin, kdy první je tvořena sochami, objekty, prostorovými konstrukcemi a strukturami uváděnými do pohybu, a v případě druhém se pracuje s pohybem barevného světla. Oba tyto směry se prolínají a v některých případech právě jejich spojení zahrnuje dílo do kinetického umění a vymezuje ho od jiných objektů, které souvisejí spíše s dadaismem (Jean Tinguely a jeho metamechanické a autodestruktivní stroje).²⁶

Kinetické umění také musíme odlišit od optického resp. retinálního umění. Obě tyto tendence byly vystaveny na společné výstavě Mouvement v galerii Denise René v Paříži v roce 1955 a proto byly určitou dobu spojovány pod jeden teoretický základ. Retinální umění však pracuje s pohybem probíhajícím pouze na oční sítnici. Jeho podstata zůstává stále statická (Vasareli, Agam). V kinetickém umění probíhaly v 60. letech experimentální snahy o spojení s dalšími uměleckými obory jako například s baletem, architekturou nebo jako audiovizuální syntéza v dílech Karla Maliny, Nicholase Schöffera a dalších.²⁷

Těmito experimenty byl demonstrován skutečný záměr kinetického umění, které bylo téměř vždy plánováno do exteriéru v monumentálních rozměrech. Směřování kinetických děl nebylo do galerie, ve které by měla intimně reagovat na diváka, ale do exteriéru, kde byla určena pro pojímání ve velkém. Vzhledem k technickým možnostem doby se je většinou podařilo realizovat pouze v malém ateliérovém měřítku.

Šmejkal shrnuje skutečný vznik kinetického umění do tří zdrojů. Návaznost a převzetí určitých východisek abstraktního filmu, snaha o audiovizuální syntézu v podobě barevného klavíru a hlavně úsilí nahradit iluzivní pohyb pohybem skutečným. Prvními

24 ŠMEJKAL (pozn.20) 212.

25 Ibidem 217.

26 Ibidem.

27 Ibidem.

kinetickými objekty, které byly tvořené skutečným pohybem, bez něhož se stávaly pouhými kusy mrtvé hmoty, byly Duchampův objekt *Rotary Glass Plaques* (na principu elektromotoru) v roce 1920 v New Yorku a Naum Gabova plastika - motorem rytmicky rozkmitávaná ocelová pružina.²⁸

V evropském kontextu tyto tendence vyznával i László Moholy-Nagy, maďarský umělec působící ve Výmarském Bauhausu. Jeho *Světelně prostorový modulátor*, obsahující 130 různobarevných žárovek, pracoval konstruktivním způsobem s efektem pohyblivého světla. [5] To se promítalo přes precizně vyrobený systém chromovaných konstrukčních prvků a ozařovalo vlastní konstrukční prvky a okolní prostor. Autor si cenil i dokonalého provedení plastiky a přisuzoval jí stěžejní úlohu v rámci nového vývoje umění.²⁹ Na něj později navázaly Schöfferovy luminodynamické plastiky.³⁰ [6] Roku 1932 v Paříži byly také vystaveny Calderovy mobily, zřejmě nejznámější díla kinetického umění.

Ke vzniku kinetického umění přispěli výrazně i autoři abstraktních filmů v Evropě, především Viking Eggeling, ke kterému mělo československé prostředí nejbližší (navázal na něj Karel Teige i Zdeněk Pešánek, který jej zmiňuje ve své knize *Kinetismus* z roku 1941). Dalšími významnými režiséry jsou pak Hans Richter, Marcel Duchamp nebo Man Ray.

Posledním prvkem skládačky kinetismu je barevný klavír. Snaha o syntézu barvy a světla se datuje již do 18. století. Prvním barevným klavírem byl Castelův v roce 1734 a po něm následovala řada dalších pokusů. Myšlenka barevné hudby byla nosná až do 20. století, kdy jeden zkonstruoval i Zdeněk Pešánek. Ten navazoval na *Skjabinovy barevné varhany*, které doprovázely Skrijabinovu skladbu *Prometheus* na představeních v roce 1911 a 1915, a na *Clavilux* Thomase Wilfreda z dvacátých let.³¹

Pro Pešánka však byl barevný klavír pouhým mezičlánkem při experimentování se světelnou kinetikou. Pomocí něj si osvojil programování světelně-kinetických kompozic, což využil i ve svém nejvýznamějším díle - *Edisonce*. Tato světelná plastika umístěná v roce 1930 na Edisonově transformační stanici v Jeruzalémské ulici započala Pešánkovu práci na souboru světelně-kinetických plastik.

28 ŠMEJKAL (pozn. 20) 217.

29 WITTLICH (pozn.1) 318.

30 ŠMEJKAL (pozn. 20) 218.

31 Ibidem.

3.1 Zdeněk Pešánek

„dvacetiletí, jež zpívá ústy básníků, oslňující skvělost Edisonova vynálezu žárovky, vkládá elektrické fluidum do rukou sochaře konstruktivismu, aby přímým použitím technických prvků stavěl výjimečné skulptury, abstraktní a složitá tělesa, která ožívají elektrickými světly a mění se v logicky ovládaný ohňostroj, umělecké dílo, jež barevnou melodií mluví k modernímu, nenasytně lačnému zraku.“³²

Nedostatky výtvarných hodnot ve světelné kinetice českého meziválečného období byly faktem, který se Elektrické podniky snažily změnit. Umístění světelně-kinetické plastiky Zdeňka Pešánka na Edisonovu transformační stanici v Praze roku 1930 byl jedním z kroků, kterým chtěly podpořit její rozvoj. Světelná energie, užívaná do té doby převážně utilitárně, jako aplikované umění v městských ulicích, měla být přetvořena uměleckým úsilím. Pešánkova *Edisonka* jako konstruktivistická plastika spojila v originální syntéze barevnou hudbu a sochařský přístup v kinetické umění, [7] tedy v světelně-kinetickou plastiku.³³ Jednalo se o první veřejnou kinetickou plastiku na světě.³⁴

Plastika byla tvořená kompozicí horizontál, vertikály, kruhu a dalších detailních prvků odkazujících k elektrické energii. V podvečer se rozsvěcela, pohybovala se a doprovázena hudbou tvořila interaktivní skladby, pomocí naprogramovaného aparátu.³⁵ Dal se na ni uspořádat téměř neomezený počet rozličných skladeb.³⁶ Pešánek zdůrazňoval, aby plastika byla umístěna do parku směrem k lavičkám, a mohlo tak vzniknout místo vhodné pro meditaci a vyniknul kontrast tmy a jemných světelných proměn plastiky, které by pozorovatel nemohl dostatečně citlivě vnímat na přesvětlené ulici.³⁷

Edisonka představuje spojení výtvarného díla s hudbou, kdy světlo přejímá časový prvek hudby a jednotlivých akordů. Nejde o monotónní opakování jako u světelné reklamy.³⁸ *Edisonku* reflektoval i zmíněný avantgardní film *Světlo proniká tmou* od režisérů Otakara Vávry a Františka Piláta.

32 Artuš ČERNÍK: Od sochy akademické ke světelně-kinetické plastice, in: Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových, Praha 1930, 13.

33 A. NOVÝ: Světelně-kinetická plastika architekta sochaře Zd. Pešánka na Edisonově transformační stanici u kostela sv. Jindřicha, in: Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových, Praha 1930, 7-10.

34 ZEMÁNEK 1996.

35 WITTLICH (pozn. 1) 321.

36 PEŠÁNEK 1930, 25-27.

37 Ibidem.

38 NOVÝ (pozn. 33) 9.

3.1.1 Životopis

„Kvantita světelného jevu byla prvou věcí, která mne zaujala. Kontrast tmy a světla získaný otočením vypínače, to je nejjednodušší kinetický jev, kterým bylo možno vyvolávat rytmus.“³⁹

Zdeněk Pešánek navázal na myšlenky české avantgardy Děvetsilu a specifickým způsobem rozvíjel kinetické umění. Zabýval se barevnou hudbu, kosmickými vizemi budoucnosti i světelnou estetikou. Rozvádění těchto ideí v sobě zahrnuje i klasické sochařství, ze kterého Pešánek vycházel, a které aplikoval při práci se světelně-kinetickými plastikami, kterými obohatil slovník kinetického umění. Jeho usilování o rozvoj kinetismu nemá v českém dobovém prostředí obdoby.

Navazoval na základy futurismu a konstruktivismu.⁴⁰ Jeho snahou bylo uvést dynamismus ve výtvarné umění, dílo v pohyb a vytvořit rozměr času sloučením kinetických jevů: formy, barvy a rytmu. Pešánek tyto principy roztřídil do řady kinetických metod uplatňujících se v ploše i prostoru. Časové rozpětí a rytmus uvádí jako stěžejní prvky kinetismu. Jeho *Edisonka* bývá dávana do souvislosti s již zmíněnou *Světelnou rekvizitou* Moholy-Nagyho. Jejich usilování však bylo odlišné. Přes obdobné snahy o odhmotnění plastiky či uvedení hmoty v pohyb, se Pešánek zaměřoval spíše na aplikaci programovaného barevného světla pomocí konkrétních předmětných objektů navazujících na reálný svět. Řadil obsahové kontrasty citovým způsobem na rozdíl od Nagyho, který naopak chtěl pomocí světla racionálně utvářet prostor a časoprostor.⁴¹

Pro Pešánka byla zrovna tak velmi důležitá otázka sociální funkce umění resp. kinetismu. Umění počítal jako nadhodnotu, která musí být přístupna všem.⁴² Podporu pro to uvedl ve své knize *Kinetismus*, kde opírá sociální funkce kinetického umění o metodu měření smyslových a psychických počitků, o spojení umění a vědy jako ve Fechnerově psychofyzice, a také psychochemii Dr. Carrela, který uvádí ve vztah tělesné a psychické pochody člověka. Konkrétně Pešánek uvádí část pojednávající o „mobilizaci energií“, ke které dochází v divákovi pomocí působení kontrastů, tedy vnějších změn světa, který ho obklopuje. Díky těmto znalostem lze, podle Pešánka, předpokládat působení díla na diváka

39 PEŠÁNEK 1941, 118.

40 Adolf FELIX: Umění v pohybu, in: Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových, Praha 1930, 3-7.

41 Magdalena JURÍKOVÁ: Zdeněk Pešánek a slavnosti světla na světové výstavě v Paříži, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896- 1965 (kat. výst.), Praha 1998, 190.

42 PEŠÁNEK 1941, 106sq.

a lze rozvíjet jeho ducha skrze impulsy v podobě kontrastů obsažených v kinetických kompozicích.⁴³

Celým Pešánkovým dílem pak prochází emocionalita. Nejdůsledněji aplikoval poetistické myšlení ve své tvorbě, když spojoval ambivalentní prvky citů a konstruktivistického, technického myšlení. Spjoval tradiční pojetí sochy s novými technickými možnostmi doby. Avšak jeho eklektické navazování na tradici spolu s počátečními snahami o audiovizuální syntézu v podobě barevného klavíru zapříčinily rozpor s myšlením Karla Teigehe, a vyčleněním Pešánka z okruhu české meziválečné avantgardy. Přes jedinečnou originální syntézu, která vedla u Pešánka k rozvoji kinetického umění, čímž se zařadil do světového kontextu, zůstal téměř celý svůj život v českém uměleckém prostředí outsiderem.

Zdeněk Pešánek se narodil 12. června 1896 v Kutné hoře, kde také prožil své dětství a mládí. Velkolepost a nádhera zdejšího gotického chrámu sv. Barbory spolu s varhanářskou dílnou jeho dědečka ho silně ovlivnily. Ať už barevné vitraje chrámu nebo setkání s mechanickým aparátem a elektřinou ve varhanářské dílně, jsou předobrazy kosmických vizí, lidské touhy po dálkách hvězdného nebe či uctívání kultu padlých letců, které později chtěl oslavit ve svém *Pomníku letcům*.⁴⁴

Studium započal roku 1912 v kamenicko-sochařské škole v Hořicích pod vedením secesního sochaře Quida Kociána a po válce nastoupil na AVU v Praze do ateliéru Jana Štursy (1918-1923). Již za studií na AVU začal také soukromě studovat architekturu a dostal se do kontaktu s avantgarním hnutím Devětsil (do kterého roku 1924 nastoupil) a jeho členy (Jaromírem Krejcarem, Josefem Chocholem, Artušem Černíkem, Vítězslavem Nezvalem, Jaroslavem Seifertem, Jiřím Wolkerem ad.)⁴⁵ Celý svůj život pak rozvíjel vedle svých audiovizuálních a světelně-kinetických děl, návrhy pomníků a dalších architektonických projektů. Zajímal se také o scénografii.⁴⁶

Pešánek, jak bylo řečeno, navázal především na ideu barevné hudby. Reflektoval ji ve svém návrhu na *Pomník letcům* ve 20. letech 20. století a také v realizaci dvou verzí spektrofonu. Na nich pracoval od roku 1922. V první verzi bylo světelné těleso pouze

43 PEŠÁNEK 1941, 122sqq.

44 ZEMÁNEK 1998a, 6-7.

45 Ibidem 11.

46 Více o Pešánkově vztahu k divadlu in: Jiří ZEMÁNEK: Zdeněk Pešánek a divadlo, in: ZEMÁNEK Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 64-79; Ondřej MENŠÍK: Zdeněk Pešánek, kinetismus a světelná kinetika, (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2006.

naplněno soustavou žárovek a konstrukce se ovládala pomocí klávesnice. Později se již promítala skladba barvami na projekční plochu. Princip založený především na kontrastu světla a tmy a jejich hry na bázi světla, řadí tuto první verzi do souvislosti s *Měnicím se světelným obrazem* Nicholase Brauna z roku 1924.⁴⁷ V druhé verzi se již jednalo o propojení barvy s hudbou.[8] Vyvrcholením Pešánkovy práce na barevném klavíru pak byl koncert v Obecním domě roku 1928 a Pešánkovo vystoupení s klavírem v Hamburku roku 1930. Tou dobou však již pracoval na světelné plastice pro transformační stanici v Jeruzalémské ulici.

Pešánkův zájem o světelný urbanismus města a snaha zapojit světelně-kinetické umění do večerního městského interiéru byly podporovány jeho strýcem Eustachem Mölzerem, ředitelem Elektrických podniků. Mölzer měl široké znalosti o vývoji techniky 19. století a zasloužil se výrazně o elektrifikaci a osvětlení města Prahy. Zajímal se o architekturu, urbanismus i dopravu města, byl spoluzakladatelem Pražských vzorkových veletrhů, předsedou Státní regulační komise a roku 1923 se stal i předsedou Elektrických podniků. Nejen, že zřejmě zprostředkoval Pešánkovi již od dětství vývoj techniky a elektřiny, ale i ho později podporoval v jeho rozvoji světelné kinetiky, světelné reklamy i světelného urbanismu.

Pešánek se od roku 1925 soustavně zabýval světelnou reklamou. Jeho nejslavnější realizací v tomto směru je reklama pro obchodní dům Löbl na Václavském náměstí z roku 1933 [9], kdy výrazná světelná vertikála navazující na světelnou markýzu, měnila barevnost podle semaforů na nedaleké křižovatce.⁴⁸

K této souvislosti se váže i Pešánkova výchovná činnost, která začala cyklem přednášek O světle, který byl v roce 1931 zahájen v Elektrických podnicích a byl spojen s praktickými kurzy. Později přednášel i na půdě Masarykovy akademie práce v Praze nebo na brněnské Technice.⁴⁹ Roku 1941 se také Pešánkovi podařilo publikovat svou knihu *Kinetismus*, o jejíž vydání se snažil již od roku 1924. Stala se tak jedním z prvních teoretických a praktických soupisů na poli kinetického umění.⁵⁰

Spolupráce Zdeňka Pešánka a Elektrických podniků započala již soutěží na stožáry veřejného osvětlení Prahy roku 1928, při níž vznikl důležitý přímý kontakt, jež vedl

47 ZEMÁNEK 1998b, 44-50.

48 ŠVÁCHA 1998, 154sq.

49 ZEMÁNEK 1998d, 282.

50 ZEMÁNEK 1996.

k možnosti umístění *Edisonky*. Později přišlo i zadání na výzdobu další transformační stanice, tentokrát na Klárově. Vzniklý cyklus *Sto let elektřiny* byl nejenom vystaven na výstavě v Uměleckoprůmyslovém muzeu, ale i úspěšně reprezentoval Elektrické podniky v Československém pavilónu na Mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1937.

Jiří Zemánek, historik umění, který je největším odborníkem na život a dílo Zdeňka Pešánka, spojuje Pešánkův zájem o materii světla hlavně s jeho působením ve veřejném prostoru. Tak jako ostatní kinetisté, ani Pešánkovým záměrem nebylo tvořit kinetické umění pro vystavení v galerii, ale jeho realizace měly ambice monumentálně spoluutvářet městský interiér. Pešánek chtěl barevným světlem, trojdimenzionální formou produkovat urbanistické prostředí moderního velkoměsta.⁵¹ Jeho snahou bylo vyvolat „atmosféru, která by v pravém slova smyslu obklopovala - obepínala – pozorovatele.“ Proto také upřednostňoval světelně-kinetické techniky před filmem. Film byl pro něj, vázán na malou pevnou obrazovku, které zabraňovala rozvinutí monumentálního umění a stávala se „salónní kinetickou technikou“.⁵²

51 ZEMÁNEK 1995a, 43.

52 PEŠÁNEK 1941, 28.

4 Sto let elektřiny

Pešánkova spolupráce s Elektrickými podniky mu přinesla i objednávku na cyklus 4 plastik určených pro nově postavenou Zengrovu transformační stanici na Klárově. Jednalo se o čtyři vertikální plastiky z průsvitného skla umístěné na konzolách v průčelí budovy.⁵³ Původně se zamýšlelo osadit fasádu alegorickými sochami od Jaroslava Horejce,⁵⁴ bylo tedy nasnadě řešit zadání figurativními motivy.

Konkrétní zadání požadovalo výzdobu odkazující na účel budovy a rozvinutí témat světla, tepla, síly a dopravy. Díky tomu si Pešánek dovolil přiblížit se k formám světelné reklamy a tato témata reflektovat pomocí zkratk, které tvoří principy vývoje elektrofyziky a elektrotechniky. Námět rozdělil na čtyři části, které získávají jistý edukativní charakter vzhledem k tomu, že byly přizpůsobeny učební látce odpovídající nižším středním a měšťanským školám.⁵⁵

Pokud jde o zobrazování námětu elektřiny v 19. století, byly snahy našroubovat tato témata na klasické alegorické postavy žen s atributy. Tyto pokusy se nám dnes mohou zdát velmi bizarní. Například v roce 1861 vystavil sochař Etex na pařížském salonu sochu představující *Génia 19. století*, který si podrobuje živly pomocí páry a elektřiny. Dalším, v našem případě obzvláště zajímavým, příkladem je sousoší dvou aktů, které vystavil Ernest Barrias v roce 1889 na Světové výstavě v Paříži. **[10]** Jedna z postav sedí na nadýchaném oblaku umístěném nad zeměkoulí, jež je opásána zvířetníkem, a dotýká se ženy stojící pod ní, která ukazuje na blesk. Tento blesk směřuje k modelům elektrických zařízení a strojů ležících jako atributy u paty sousoší. Postavy představovaly dva druhy elektřiny, zřejmě vztah mezi atmosférickou a pozemskou elektřinou.⁵⁶

Postupem času však bylo nutno tyto alegorické rámce na nové technické a vědecké pojmy přehodnotit, jelikož ikonologické pojetí nedostačovalo. Existovala teze, že právě témata moderní vědy a techniky nejsou dostatečně esteticky nosná pro umění, v té době stále akademicky založeného.⁵⁷ Přitom bylo potřeba nalézt nový rámec a formu vyjádření.

53 PEŠÁNEK 1941, 90.

54 JURÍKOVÁ (pozn.41) 166.

55 PEŠÁNEK 1941, 93.

56 WITTLICH (pozn. 1) 313sq.

57 WITTLICH (pozn. 1) 314.

Pešánek k úkolu čtyř plastik přistoupil s představou abstraktních forem, které vycházely přímo z technicistního zadání úkolu. Již v počátku zavrhnul představu alegorických postav nebo skleněných prosvětlených soch, které se mu pro tento účel, tedy pro výzdobu technické stanice, zdály naprosto nedostačující a překonané. „I pro laiky bylo jasné, že se to nedá odbýt ženskou postavou, která by v jednom případě držela v ruce žárovku a v druhém případě elektromotorek nebo ‚klikaté blesky‘ nad hlavou.“⁵⁸

Námět ho přivedl k podrobnému studiu „...trpkého údělu všech géniů, kteří připravovali století elektřiny,...“⁵⁹, tedy všech důležitých vědců, kteří svými vynálezy a objevy přispěli k rozvoji elektřiny. Studium jejich často zneuznaných osudů bylo Pešánkovi blízké a tvorba plastik se díky tomu pro něj stala nejen příležitostí k demonstraci aktuálnosti světelně-kinetické plastiky při výzdobě fasády, ale i vyjádřením osobní úcty k těmto velikánům. „...zapomínáme na těžké počátky doby, která zní dnes symfoniemi bzukotu transformátorů, v hukotu motorů, dynam, elektráren jež převedly síly dříve považované za zázračné pomocí matematické rovnice v báseň moderního života...splétán byl věnec barevných melodií a rytmů tužbám Franklinů, Ampérů, Voltů, Wattů, Grahamů, Teslů, Křižíků a všech - těch všech, kteří byly na počátku než nastal elektrický den.“⁶⁰ Tato óda na elektrický den ilustruje Pešánkovo hluboké zaujetí světlem, elektřinou a zrovna tak osudy vědců, kteří svými objevy tyto zázraky přivedli na světlo světa. Celý cyklus plastik byl nakonec zpětně věnován konkrétně Ampérovi, jehož výročí sta let od smrti se slavilo v roce 1936, tedy v roce dokončení díla.

Plastiky byly uspořádány chronologicky, podle dat vzniku jednotlivých vynálezů. Data byla uvedena pod plastikami a zvýraznil se jimi hlavní námět celého cyklu, tedy historický vývoj elektrické energie. První datum je 1836 a poslední 1936, z čehož pochází všeobecně rozšířený název cyklu *Sto let elektřiny*.

4.1 modely

Prvotní rozdělení čtyř principů bylo následovné. První plastika byla statická elektřina v souvislosti se jmény Benjamina Franklina a Prokopa Diviše (objevil se ale i motiv dynamy). Druhá pak Ampérovo pravidlo, třetí vynález elektromotoru a poslední růst

58 PEŠÁNEK 1941, 90.

59 Ibidem 93.

60 Ibidem.

výroby elektrické energie od vynalezení žárovky.⁶¹ V konečné realizaci nakonec nahradil statickou elektřinu transformátor. Podle Juříkové námět statické elektřiny - bleskosvodu, přinášel kvůli motivu mraků, do celého cyklu výrazný romantický moment, odkazující zpět k alegoriím. Proto ho nejspíše autor zavrhnul.⁶²

Během let 1931-32 vypracoval Pešánek přípravné a konečné modely, ve kterých si nejen ujasňoval přesná témata, ale i materiál a formu výsledné práce. Všechny přípravné modely mají něco málo přes 30 centimetrů a jako hlavní materiál je použito dřevo a sádra spolu s luminiscenčními nebo také „zářícími“ barvami. Od těch si Pešánek v oboru kinetických technik do budoucna velmi sliboval.⁶³

Modely jsou vertikální kompozice, kdy se většinou ke geometrickým formám několika obdélníků (v případě námětu bleskosvodu je tato základní hmota spíše organického charakteru) aditivně vážou další geometrická tělesa spolu s konkrétními obsahovými předměty. Tyto předměty doprovázejí a ilustrují námět pomocí odkazů na přesné fungování konkrétního elektrotechnického principu nebo v posledním případě představují graf. Celková barevnost modelů je velmi jemná a pastelová, většinou ve studených odstínech žluté, modré a zelené. Občas se v některých detailech objevuje i červená. Někdy naopak je ponechána téměř surová barva materiálu. Zrovna tak autor hledal co nejvhodnější povrch plastik. Můžeme zde najít jak hladký povrch modelu Ampérova pravidla, tak hrubé vrstvy materiálu u většiny dalších modelů.

Konečné modely jsou důležitým dokladem definitivní podoby realizovaných plastik, [11] které se nám bohužel nedochovaly. Jedná se již o 4 modely konečných námětů, které jsou barevně a formou sjednoceny. Vycházejí z hledání přesného vyjádření a materiálu z modelů přípravných. Jsou veliké kolem 75 cm a změnilo se i jejich měřítko. Jednotlivé předmětné detaily, jako jsou cívky a dráty, jsou menší a celkově vyznívá především vertikálnost a protáhlost plastik. Zemánek je dokonce připodobnil k liánám.⁶⁴

Zrovna tak detaily v přípravných plastikách teprve naznačené, se zde buď eliminovaly na pouhý symbol předmětu (např. ozubená kolečka u elektromotoru), nebo se objevily zcela nové (ruka u Ampérova pravidla). Všechny modely jsou tvořeny většinou dvěma obdélníkovými kusy se zaoblenými rohy. Povrch je u všech čtyřech plastik hrubý

61 PEŠÁNEK 1941, 93.

62 JURÍKOVÁ (pozn. 41) 171.

63 PEŠÁNEK 1941, 98.

64 ZEMÁNEK 1996.

a jakoby ledabyly nahozený špachtlí a je jen jemně zabarvený. K mírnému tónování nosné hmoty plastiky jsou kontrastní sytě barevné předměty jako dráty, cívky, kolečka a ostatní předměty nacházející se na plastikách.

4.2 realizace

Pešánek během práce na konečné realizaci objektů eliminoval většinu konkrétních prvků. Ty zbylé jsou zde ponechány pro jednoznačnou identifikaci námětu, jsou to tudíž vždy stěžejní funkční prvky jednotlivých vynálezů.

O podobě realizace se dozvídáme pouze z fotografií a popisů, které nám bohužel nemůžou příliš vypovědět o barevnosti, opakované světelné kompozici, ani akustickém doprovodu plastik. [12],[13] „Letopočty se v přesném rytmu rozsvěcely a rytmus byl předán celé spojující se světelně barevné symfonii, odehrávající se na plastikách a jejich pozadí.“⁶⁵ Z fotografií je však zřejmé, že od záplavy předmětů plnicích kompozici, jak tomu bylo u některých modelů, Pešánek zobrazil pouze několik nejdůležitějších prvků, které jsou ale o to výraznější. [14] Toho docílil kontrastem světla a tmy, kdy temné neosvětlené předměty se rýsují na pozadí, jednak zářící plochy rozptýleného světla, jednak neonových trubíc suplujících změt' drátů přístrojů.

Plastiky měřily přibližně dva a půl metru a byly ztvárněny netradičními, na tu dobu stále nezvyklými materiály. Pešánek je navrhnul z celonu⁶⁶, tedy umělé pryskyřice, prosvícené rytmizovanými řadami žárovek, spolu s jasnými obrysy neonových trubíc. Použití neonových trubíc pro výtvarné dílo činí z Pešánka jednoznačného průkopníka tohoto materiálu pro umělecké účely, jelikož do té doby byly trubice používány výhradně ke světelné reklamě, kde se s nimi také seznámil.⁶⁷

Pešánek užil neonové trubice jako nositele sujetu objektu, pod něj přidal plochu zachycující světlo žárovek a odrážející ho do prostoru. Ty utvářejí tvarované pozadí jednotlivých plastik a jsou nositeli kinetických jevů „písňe techniky“.⁶⁸ Světlo žárovek

65 PEŠÁNEK 1959, 225sq.

66 Celon neboli celuloid je umělá pryskyřice vznikající sloučeninou nitrocelulózy s kafrem, byl vynalezen Aleksanderem Parkesem v roce 1856. Jde o pružnou průhlednou látku, která se rozšířila se v druhé polovině 19. století při výrobě kulečnickových koulí (místo drahé slonoviny), pravítek a dalších drobných předmětů denní potřeby a především při výrobě celuloidových filmů.

67 ZEMÁNEK 1995b, 46.

68 PEŠÁNEK 1941, 95.

umístěných do perlovce bylo zakryto proti přímému pohledu a šířilo se pouze stranami, tedy mezerami v krytu kolem žárovky. Každá třetí žárovka měla stejnou barvu, což docílilo souvislé barevné plochy. Mísení barev bylo v tomto případě pouze dojemové, tak jako tomu bylo u impresionistů. Stejným způsobem se zde vedle sebe kladly čisté barevné tóny (žárovky) a jejich spolupůsobení, stmívání a rozjasňování dělalo dojem různých barevných odstínů. Tento dojem, spolu s průsvitnou plochou, tak vytvářel rozptýlené světlo uzavírající tu část objektu, kde se nalézaly žárovky. Před tímto prostorem byly do popředí umístěny neonové trubice. Tímto jedinečným efektem rozptýleného světla se docílilo žádoucí odhmotnění plastiky. Pešánka na tento nápad přivedl jeho přítel Dr. Antonín Matějček, který práce na plastikách sledoval.⁶⁹

K plastikám patřil aparát, který byl zkonstruován na míru požadované kompozici světelné hry, kterou opakoval. Tato kompozice byla důležitou součástí cyklu, trvala dvě a půl minuty a díky složitosti forem nebylo potřeba se bát, že by se kompozice okoukala pro častého pozorovatele. Navíc Pešánek zmiňuje téma „signálu“, kterého opakováním u plastik dosáhl.⁷⁰ Ke zmiňované kompozici byl složen také akustický doprovod skladatelem Aloisem Hábou a také Erwinem Schulhofferem, který skládal již skladby pro Pešánkův barevný klavír.⁷¹ Výtvarná kinetika byla, v tomto případě, doprovázena „zvukem sirén, bzukotem transformátorů, prolínajících motivem hudebním.“⁷²

Pešánkovo použití konkrétních předmětů pro lepší uchopení námětu jednotlivých plastik (například ruka u Ampérova pravidla, letopočty vzniku pražských elektráren na křivce růstu spotřeby elektřiny v Praze nebo cívky s dráty) v kontrastu s čistě abstraktními formami poukazuje na těsné sepjetí Pešánka s tradicí, ale i na jeho přístupnost k novým technologiím v použití inovativních materiálů.

Na cyklu plastik *Sto let elektřiny* si lze také všimnout výrazné proměny formy. Mezi perfektně zkonstruovanou schránkou *Edisonky* v duchu konstruktivismu a cyklem *Sto let Elektřiny*, který působí asamblážním dojmem svojí kombinací sádry, neonových trubic atd., se posunula Pešánkova forma do organických struktur surrealistického charakteru. V motivu *Růstu energie* se také objevuje ženské torzo, které již souvisí s další Pešánkovou prací, *Fontánou Lázeňství*, vytvořenou pro Mezinárodní výstavu v Paříži v roce 1937.

69 Ibidem.

70 Ibidem 98sq.

71 JURÍKOVÁ (pozn. 41) 171.

72 PEŠÁNEK 1959, 226.

4.2.1 Bleskosvod

Nejvíce přípravných modelů, které začal Pešánek tvořit v letech 1931-32 se věnuje tématu bleskosvodu. Jedná se o čtyři modely, které jsou jako všechny ostatní orientovány vertikálně. První z nich tvoří dva obdélníkové tvary nad sebou, vynášející bílé kulovité hrudky mraků. [15] Skrz spodní obdélník prochází bleskosvod představován dřevěnou tyčí se čtyřmi červenými zahnutými dráty na konci. Jedná se o typ bleskosvodu Prokopa Diviše z poloviny 18. století, který měl předcházet samotnému vzniku výboje vyrovnáváním napětí mezi nebem a zemí, ale byl brzy nahrazen jednodušším a levnějším jednohrotovým typem bleskosvodu od Benjamina Franklina, vytvořeným jen několik let po Divišově.

Ve spodní části objektu je pak koule jemně červeného odstínu (zřejmě symbol země pro uzemnění blesku), která se objevuje ve všech čtyřech modelech bleskosvodu. Kumuly mraků diagonálně prochází žlutý drát, představující blesk, který se dole obtáčí kolem koule. Model působí světle a na rozdíl od dalších modelů se zde nejméně uplatňuje barva.

Druhý model bleskosvodu se odlišuje výraznou organickou hmotou modravých mraků, [16] která se esovitě prohýbá ve středu plastiky a koncentruje se v horní části objektu. Bleskosvod je tentokrát v popředí, leží šikmo položen proti směru prohnutí mraků a prochází skrz kouli, která má v horní části nejspíše dřevěný štítek se zbytky nějakého nápisu. Podobný štítek vykukuje i pod vrstvou mraků. Nacházely se na nich zřejmě příjmení obou vynálezců bleskosvodu Diviše a Franklina.

U dalšího modelu je masa mraků rozprostřena rovnoměrněji a prohnutí není tak výrazné. [17] Poslední model bleskosvodu je nejsložitější a působí přeplněně. [18] Hlavním prvkem je samotný objekt bleskosvodu, na nějž jsou nahoře nabaleny kulaté hroudy mraků a umělohmotná hnědavě průsvitná deska, která se zařezává do mraků. Ta prochází téměř celým objektem, v dolní části je mírně zaoblená a nahoře naopak uzavírá model ostrou špičkou. Při okrajích je pokryta hustou vrstvou žlutých a bílých skvrn. Dole je na bleskosvod opět nabodnuta jemně červená koule. Nejspodnější motiv se neobjevuje na žádném z předešlých modelů. Jedná se o žlutý drát nabodnutý na malou červenou planetku, který se kolem ní omotává spolu s další destičkou. V tomto modelu se uplatňuje nejvíce barev, ve světlých pastelových tónech. Struktura je hrubá až expresivní. Kompozice se zdá mírně překombinovaná a odkazuje k Pešánkově oblíbené kosmické tématice, kterou rozvedl hlavně ve svém *Pomníku letcům* z let 1925-1938.

Romantický námět mraků s jejich organickým rozplýváním skutečně odlišuje tyto modely od pevných, zřetelných forem těch dalších. Pešánek zřejmě z tohoto důvodu nakonec vyřadil námět bleskosvodu z konečné čtveřice realizovaných námětů, přestože mu, vzhledem k nejvyššímu počtu modelů, věnoval velkou pozornost.

4.2.2 Dynamo

Další dva modely představují princip dynama, který nakonec do realizované čtveřice nebyl použit, tak jako motiv bleskosvodu. Tentokrát působí modely mnohem kompaktněji, organické tvarů mraků jsou zaměněny za geometricky jasné tvary. [19], [20] Oba modely jsou tvořeny třemi obdélníkovými tvary s magnetem uprostřed, elektromagnetem a cívkou. Oba modely mají jasnou a ucelenou formu. Skládáním geometrických tvarů odkazují na Pešánkovu *Edisonku* a její konstruktivistické provedení.

4.2.3 Ampérovo pravidlo

Ampérovo pravidlo určující směr pohybu elektromagnetických čar je stěžejní pro řadu elektronických zařízení jako např. elektromotor či transformátor. Tento námět byl prvním v řadě realizovaných plastik. Jeho původní sujet zněl: „Položíme-li pravou ruku na proudovodič tak, aby prsty určovaly směr proudu a dlaň byla obrácena k magnetce, uchyluje se severní pól magnetky ve směru palce ruky.“⁷³

První model tohoto námětu je minimalistický, bez popisností. [21] Hladká vertikální plocha nemá žádné nánosy sádry, které by utvářely hrubou expresivní strukturu, jako tomu bylo u modelů bleskosvodu nebo transformátoru. Jedná se pouze o jednolitý objekt s drátem v celé délce a kulatým kotoučem se střelkou, vše ve světlé barvě.

Zato konečný model představuje Ampérovo pravidlo, již s charakteristickou lidskou rukou, která se objevuje i v realizaci. [22] Ruka vyrůstá z vodorovného soklu, který plastiku drží, a dotýká se rudého drátu, představujícího vodič. Poloha ruky je zde pouze názorná a pro skutečné určení směru magnetických čar zavádějící. Jde pouze o symbolické dotknutí se vodiče, který vede skrz celou plastiku nahoru ke střelce. V pülce objektu

73 PEŠÁNEK 1941, 94.

je přidán neonový nápis André Maria Amper. Vedle ruky se nacházejí pozoruhodné červené tvary pokryté bílými tečkami, obdobné těm na umělohmotné hnědé desce u posledního modelu bleskosvodu.

V realizaci je ruka, dotýkající se neonové trubice a zářící masy nad sebou, nejmóraznějším elementem plastiky, na rozdíl od téměř neviditelné, upozaděné střelky. Vedle nápisu s Ampérovým jménem přibyla větévka. Ruka přebrala hlavní roli v symbolice plastiky. Pod podstavcem je letopočet 1836, což udává tuto plastiku na první místo staletého vývoje elektřiny.

4.2.4 Elektromotor

Další námět, princip třífázového motoru byl umožněn Ampérovým objevem a byla na něm, v roce 1861, vybudována motorická síla.

Princip motoru je model, který je tvořen v tomto případě třemi obdélíky s výraznou strukturou, dvěma ozubenými kolečky zakusujícími se do těl plastiky a toroidní cívkou. [23] Jednotlivé dráty mají jiné barvy a celkové barevné ladění je do modré a žluté.

Konečný model stále obsahuje ozubená kolečka a prsteneč ovinutý izolovanými lamelami. [24] Tentokrát jsou již tyto motivy upozaděny ve prospěch celkové jednoty plastiky. Dráty se zde prokreslují z podkladu pouze díky své výrazné barevnosti, jinak jsou překryty nánosy hrubé struktury podkladu. Ozubená kolečka se eliminovala na přibližný tvar. Horní část objektu je prázdná a působí tak mírně disharmonicky v celkové kompozici. Přestože i v konečné realizaci je plastika nejprotáhlejší ze všech, disharmonie se rozbila díky prstenci ve středu plastiky, který se uplatňuje výrazně do prostoru, omotán zářící neonovou trubicí. Drátěná vlnovka v horní části kompozice, představující střídavý proud, je pomocí neonu mnohem výraznější v celkovém působení. Doprovázena stejnosměrným proudem je nejdynamičtější námětem cyklu.

4.2.5 Transformátor

Třetí plastika měla sučet: „Od izolátorů na vysoké napětí V.N. je veden slabý drát - vodič. A obtáčí mnoha závity jednu stranu železného, čtvercového jádra transformátoru,

aby byl v silném drátu o malých závitěch vzbuzen proud nízkého napětí, který je teprve prakticky použitelný (rok 1871).⁷⁴

První dva modely znázorňující motiv transformátoru zachovávají střídmou barevnost převážně ve žluté a zelené. [25], [26] Kompozice se soustřeďuje kolem čtvercového jádra a dominuje ve středu a žluté vlnovky, zřejmě představující elektrický proud, která na konci prochází koulí.

V konečném modelu se princip ještě více zkonkretizoval a dvě paralelně postavené hmoty spojuje cívka obalená dráty vysokého i nízkého napětí. [27] V horní části proud pokračuje jako změř drátů, k elektrickým cívkám a červené vlnovce se značkou VN a stožárem vysokého napětí. Dole se zase napojuje na červenou tyč, která končí v podstavci. Pod plastikou je červená značka střídavého proudu. Tyto hmoty se výrazně uplatňují i v realizaci a díky čtvercové cívce, která je stočena více na bok, působí plastika vyváženěji. Povrch již není tak hrubý, jako tomu bylo u přípravných modelů, a expresivního dojmu je docíleno tmavými nepravidelnými pruhy barvy v podkladě. Zmizely detaily jako značky vysokého a nízkého napětí i střídavého proudu.

4.2.6 Růst výroby elektrické energie

Čtvrtá plastika měla podle autora „za úkol vyjádřiti růst výroby elektrické energie v elektrárnách Prahy. Vyjádření námětu splnila křivka světelná, umístěna v čtvercovém rastru, k němuž byly připojeny názvy elektráren...“⁷⁵

Jedná se tedy o diagram rostoucí spotřeby proudu od založení první elektrárny v Praze (1889 Žižkov, 1895 Karlín, 1897 Smíchov, 1900 Holešovice, 1903 Hydrobenátky a 1926 Ervěnice).

Přípravný model pro tento námět zastupuje ten s názvem *Vysoké napětí*. Forma je jednotná s ostatními modely. [28] V konečném modelu již můžeme odečíst růst výroby elektřiny v Praze. Model je tvořen hlavně kovovou mřížkou v působení spolu se zelenožlutou vlnovkou, představující narůstání výroby elektřiny. [29] Červený drát s dvěma letopočty již předznamenává později realizovanou plastiku s daty, jmény a hodnotami reflektujícími vznikající pražské elektrárny i úměrný růst výroby elektřiny.

74 PEŠÁNEK 1941, 94sq.

75 PEŠÁNEK 1941, 95.

Realizace tohoto námětu je nejvíce popisná a měla reflektovat skutečný nárůst elektřiny a sloužit tak jako propagace Elektrických podniků. Základní rastr kovové mřížky se rozšířil i na spodní část plastiky pod držákem. Tam také začíná neonová křivka směřující vzhůru, na které jsou zanesena všechna data a názvy vzniklých elektráren. Pokračuje nahoru s hodnotami vyráběné elektrické energie v kilowatthodinách. Jako jediná realizovaná plastika si zachovala námět koule, odkazující k vesmírným vizím. Na vrcholu plastiky je jemně vykreslené ženské torzo, což je motiv, který se nevyskytuje v žádném dřívějším modelu a odkazuje k další Pešánkově realizaci - *Fontáně lázeňství*.

4.3 Výstava v Uměleckoprůmyslovém muzeu

Soubor plastik byl po svém dokončení vystaven v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze roku 1936 (23. 10 - 15. 11 1936), díky dotaci Elektrických podniků. Jednalo o první samostatnou výstavu Pešánka a byla celkově příznivě přijata.

Recenzenti ji oceňovali většinou kladně jako vítaný posun prostředků světelné reklamy k novému umění založenému na mezioborové syntéze.⁷⁶ Plastiky popisují jako monumentální složité přístroje, které za denního světla působí poněkud „ošklivě pro toho kdo nemá rád anatomických atlasů“⁷⁷, ale v přítmí či večer překvapuje jejich světelně barevná i hudební kompozice expresivními formami.⁷⁸ František Mokřý popisuje plastiky jako avantgardní dílo, využívající „nové materiály, nové optické síly (proud v neonových tělesech).“⁷⁹ Hana Volavková psala o Pešánkově práci na plastikách již v roce 1934 dokonce jako o zcela výjimečné syntéze mezi obory, která dává ve své umělecké intenzitě světla vzniknout něčemu zcela novému, co rozšiřuje další „látkové tvoření.“⁸⁰ a přikládala jeho tvorbě větší význam dílům současných českých surrealistů.

Ne všechny recenze byly jednoznačně pozitivní či chápavé. Druhou výstavou, v té době probíhající v muzeu, byla výstava gobelínů a tkanin z dílny Marie Hoppe-Teinitzrové, která například pro Josefa Čapka představovala tradici tkaného průmyslu, kontrastující s Pešánkovými plastikami z hrubých nezvyklých materiálů, navíc v denním světle

76 JUŘÍKOVÁ (pozn. 41) 173.

77 V.V. ŠTĚCH: Dvě výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu, České slovo, XXVIII, 1.11.1936, č. 254, 14.

78 J. PEČÍRKA: Zwei Ausstellungen im Kunstgewerbemuseum, Prager Presse, XVI, 7.9.1936, č. 304, 8.

79 F.V. MOKRÝ: Světelné pohyblivé plastiky, Výtvarná výchova III, 1936, 8-9, citováno in: JUŘÍKOVÁ (pozn. 41) 173.

80 Hana VOLAVKOVÁ: Světelná a zvuková plastika, Národní střed, 1.4.1934, archiv architektury NTM v Praze (fond 136/65 – Zdeněk Pešánek) citováno in: JUŘÍKOVÁ (pozn. 41) 173.

nelichotivě výraznými. Čapek by dal přednost „bezprostřednímu kouzlu světla, světla komponovaného, dynamického, čarujícího... bez přídavků sochařských.. ty zde působí až příliš anatomicky, preparátně fyziologicky.“⁸¹

„Svého smyslu nabývají sochy teprve rozsvícením, když neonovými trubkami a umělými hmotami procházejí světla, když barevné čáry změní ráz útvarů. I pak se potvrdí základní malířské úsilí ve zvláštních pastelových efektech podivuhodných barevných akordů na černém pozadí. Pak působí jako zvláštní kouzla motivy křivek předtím nejasných...“⁸² přibližuje nám Štěch působení a dojem z vizuální kompozice plastik, v době kdy podstatný kontrast světla a tmy mohl naplno zapůsobit na diváky.

Přesto i on poukazuje na problematiku Pešánkova díla, když popisuje: „nelze říci, že to, co vzniklo, je opravdu plastikou pohybovou, neboť barevné světlo tady trvá, prostorově neroste, nemění se v takovém smyslu jako u ohňostroje nebo barevné fontány. Je to právě jen různé osvětlení, nikoli nepřetržitý pohyb“.⁸³ Pro Pešánka však byl hlavní především čas, časová kompozice, která v plastikách probíhala ve světelném koloběhu a propůjčovala jim námět signálu.⁸⁴

Soubor nebyl na transformační stanici na Klárově nikdy osazen, ale úspěch výstavy otevřel, spolu s vítězstvím na expozici lázeňství v Československém pavilónu vyhlášenou Ministerstvem školství roku 1936, Pešánkovi cestu na Mezinárodní výstavu v Paříži roku 1937, kde svými díly reprezentoval Elektrické podniky. [49]

81 Josef ČAPEK: Dvě pražské výstavy, in: Lidové noviny, XLIV, 3.11.1936, č. 550, 9.

82 ŠTĚCH (pozn. 77).

83 ŠTĚCH (pozn. 77).

84 PEŠÁNEK 1941, 98sq.

5 Mezinárodní výstava v Paříži v roce 1937, umění a technika v moderním životě

Výstava, která se konala od května roku 1937 v Paříži, měla ambice stát se „věčným vědeckým a estetickým památníkem umění, techniky a vkusu doby.“⁸⁵ Výstavy se zúčastnily jak francouzské staré provincie a zámořské osady, tak i 50 cizích národů. Naplánovány byly zvláštní pavilóny pro představení francouzského zboží (šperky, nábytek, architektura, textilie atd.) i pavilóny, které chtěly předvést, co pro současného člověka znamenají technické fenomény jako světlo, film, radio, elektřina nebo tisk.⁸⁶

Hlavní tématem byl ale také soulad hudby a světla. Během výstavy se uspořádala řada koncertů a divadelních představení za vedení slavných skladatelů té doby (Honegger, Milhaud, Ivain, Ingelbrecht).⁸⁷ Mimoto byla výstava doprovázena celou řadou světelných her a speciálním osvětlením cest, architektury i bohaté zeleně. [31] Stěžejní světelnou pointou se stala samozřejmě Eiffelova věž, jejíž konstrukce byla nasvícena pomocí skleněných trubic a stovek světlometů s lampami. Navíc zde byly umístěny světlometry zářící svisle a vytvářející 8 km dlouhý zářící kužel viditelný až na vzdálenost 100 km. [33]

Světelné hry byly navrženy urbanisticky v monumentálním měřítku počítající s řadou technicky promyšlených zařízení. Hlavním tématem bylo světlo rozehrávající nevídané podívané na hladině Seiny. [30] Převážně několik druhů fontán stálých i plovoucích na řece, dále také ohňostroje a speciální efekty jako například nasvěcovaný roj balóneků. Voda, pára, kouř ve všech formách a tvarech barevně osvětlované byly doprovázeny hudebními skladbami vytvořenými přímo k těmto příležitostem.⁸⁸

Pařížská výstava roku 1937 navázala na architektonické formy, které Le Corbusier a Auguste Perret nadnesli na předešlé francouzské výstavě v roce 1925.⁸⁹ Architektonické směřování výstavy roku 1937 se dá charakterizovat snahou o syntézu emocionální stránky lidského žití s konstruktivistickými zásadami. Převyprávěním těchto tendencí na technické a konstrukční materiály vznikly minimalistické půdorysy pavilónů, podtržení výtvarné

85 J. SCHILLEROVÁ: Vzniká dílo, jež chce být věčným památníkem, in: Světozor 1937, 96-97.

86 R.: Světová výstava v Paříži byla skončena, in: Pestrý týden, 1937, č.6, 28.

87 SCHILLEROVÁ (pozn.85) 97.

88 Vojtěch KRCH: Československý pavilón v Paříži, in: Architekt SIA XXXVII, 1938, 16-19.

89 Adolf BENŠ: Paříž 1937, Poznámky o architektuře výstavy francouzských a cizích pavilónů, in: Stavitel XVI 1937, 78.

stránky objektů i interiérů nebo zaměření se především na formu staveb.⁹⁰ Většina pavilónů byla pojata jako lehká (často pouze dojmově) konstrukce, která obalovala vnitřní dispozice (můžeme vidět např. u pavilónů Anglie, Norska, Švýcarska nebo Švédska [32]). Další novotou byly výstavní pasáže, které polský či finský pavilón vyplnil vitrínami spolu se stromy a zahradní úpravou. Architektura pavilónů Německa, Sovět a Itálie měla výrazné politické tendence. V případě Sovět byly znázorněné dynamickým tvarem věžovité budovy s naddimenzovanou dvojicí soch na vrcholu, celkově působící jako „nesmírně zvětšená kapota auta.“⁹¹ Zrovna tak německý pavilón s vysokou věží v klasicistním stylu se slavnostní jídelnou s proskleným stropem a obrovskými lustry nekorespondoval s drobnými předměty vystaveného zboží uvnitř pavilónu. [34]

Propagace, hlavní téma výstavy všeobecně, zde bylo podbarveno politickými ambicemi. Podle československého tisku přinášejícího zprávy z Francie však nejmodernější stavby „přineslo Československo a Japonsko.“⁹²

5.1 *Československý pavilón*

Pařížský pavilón reprezentující Československo na Mezinárodní výstavě v Paříži roku 1937 byl vyprojektován skupinou architektů - Jaromír Krejcar, Ladislav Sutnar, Soumar a Kejř. Jejich projekt vyhrál ve dvoukolové veřejné soutěži z roku 1936. Přestože byl poměrně nákladný a obtížný, porota ho vybrala jako skvělý důkaz vyspělosti československého umění a techniky.⁹³ [35]

Poskytnutá parcela pavilónu se nacházela v blízkosti Eiffelovy věže na nábřeží Quai d'Orsay mezi pavilóny USA a Švédska. Omezení parcely výrazně ovlivňovalo uspořádání pavilónu, jelikož většina plochy se nacházela nad pařížským metrem (kde bylo možné pouze omezené zatížení plochy) a zbytek byl nad nábřežím, které muselo zůstat průchozí. V porovnání se zbytkem výstavy, však byla tato místa na levém nábřeží Seiny považována za jedny z nejkrásnějších a ztížené podmínky zástavby poskytly architektům možnost ukázat svoji vynalézavost a originalitu.⁹⁴

90 Ibidem.

91 Ibidem 79.

92 Jak jsme se reprezentovali na pařížské výstavě?, rozhovor s Jaromírem Krejcarem, in: Světozor 1937, č.33, 540.

93 Josef KRÍŽ: Československý pavilón v Paříži 1937, in: Architekt SIA, XXXV, 1936, 192.

94 KREJCAR 1937a, 68.

Vymezený kubus pavilónu spočíval na čtyřech sloupech spolu s konzolově vysazenou terasou nad Seinou. [36] Pavilón byl projektován jako prosvětlená skleněná kostka poskytující co nejrozlehlejší výstavní prostor a představující reprezentativní ukázkou technologických možností Československa. Celá budova byla vyvedena z Thermoluxu, neprůhledného skla zaobleného v rozích a přinášejícího efekt rozptýleného světla pronikajícího do budovy. V případě tzv. Státní síně byly použity i duté skleněné cihly. Spolu s ocelovou konstrukcí představovaly tyto materiály největší technické možnosti československého sklářského a ocelářského průmyslu.⁹⁵ Avšak nejvýraznějším prvkem celé stavby byla horní krytá terasa s 50 m dlouhým stožárem se státní vlajkou, dodávající Krejcarově architektonické vizi nautický ráz.⁹⁶ [37]

Noční dojem pavilónu byl tvořen postupným rozsvěcováním thermoluxových desek a nasvícením státní vlajky na vrcholu stožáru jako působivé pointy celé stavby. [39] Nad vchodem svítil neonový znak republiky, který se rozsvěcel a zhasínal.

Dojem, který československý pavilón vyvolal u zahraničního publika, byl značný. Popisuje ho jeho architekt Krejcar v rozhovoru z dobového tisku, kde se československý pavilón ve francouzských novinách označil jako „klenot výstavy“. Architekt se dokonce zmiňuje o nadpisu článku v novinách Prager Presse: „Slavný francouzský architekt Le Corbusier shledává československý pavilón nejlepším na výstavě...“⁹⁷

Na domácí půdě byl československý pavilón horkým tématem. Na jedné straně byl označován za skvělý důkaz moderní československé architektury, ale na druhé byl často kritizován za svou finanční náročnost a materiálovou okázalost. Nikdo budově neodpíral reprezentativní dojem, který splnil účel, ale jinak ji někteří zařazovali jako „příjemný průměr. Nic velkolepého, nic podprůměrného, solidní standart, jakých bylo na výstavě více.“⁹⁸

Kritiku si odnesl hlavně státní znak, který byl podle některých blikáním degradován na úroveň světelné reklamy.⁹⁹

95 Ibidem 70-72; Průvodní zpráva k projektu arch. Jaromíra Krejcara a spolupracovníků, in: Stavba XIII 1936-1937, 175-178.

96 ŠVÁCHA 1995, 131.

97 Jak jsme se representovali... (pozn.92) 540.

98 R.: Světová výstava...(pozn.86) 28.

99 Ibidem.

5.1.1 Náplň československého pavilónu

Program náplně a rozvržení interiéru pavilónu byl součástí návrhů v soutěži o architekturu stavby. Jak vybraný návrh architekta Krejcara a spolupracovníků, tak další oceněný návrh prof. J. Gočára, arch. Heythuma, Fuchse a Sutnara, počítaly s promyšleným uspořádáním expozice, která by podala nejužitečnější obraz o hospodářské, politické a kulturní vyspělosti Československa. Jednalo se o uzavřené koncepce, které měly tyto jednotlivé části života ve státě myšlenkově propojovat. Bohužel ani jedna z nich nebyla do důsledku dodržena, což se podepsalo na celkovém vyvážení expozice. Konečná organizace výstavy spadala pod Ministerstvo obchodu a Ministerstvo školství, která rozdělila expozici na část kulturní a průmyslovou.¹⁰⁰

Vnitřní uspořádání pavilónu bylo, jak jsem již naznačila, výrazně ovlivněno parcelou a jejím možným zatížením. Nad strop pařížské dráhy byla umístěna tzv. Státní síň, ve které se jako jediné nenacházely těžší exponáty. Vstupovalo se tedy do celého objektu. Jednalo se o prostor z dutých skleněných cihel se skleněným stropem, ve kterém byl jako dominanta umístěn lev od Bohumila Kafky, určený pro Štefanikův pomník v Bratislavě. Tento prostor se nakonec stal jediným, kde se cele uplatňovalo denní světlo, a původní záměr architekta Krejcara byl naplněn.¹⁰¹ [40]

Zbytek výstavy byl podle dobových kritik výrazně stlačen a nahušten do úzkých chodeb a skleněné stěny byly zastavěny heraklitovými přepážkami. Pouze v prvním patře, v průmyslové hale, kde se nacházely exponáty Škodových závodů,¹⁰² Vítkovických železáren, expozice Sellier a Bellot a např. Baťovy závody, bylo více prostoru a exponáty měly možnost vzbudit zájem návštěvníků.¹⁰³ I sám architekt Krejcar popisuje průmyslovou halu jako jediné místo, kde se udržel „souvislý prostor“ a „denní světlo bylo zachráněno sklobetonovou kopulí“ (skleněné stěny kolem dokola však byly také na celou výšku zastavěny).¹⁰⁴ Krejcar protestuje proti řešení interiéru budovy. „Vnitřní řešení pavilónu je v naprostém rozporu s jeho prostorovou koncepcí a konstrukcí. Proč bylo tak tedy navrženo? - Nebylo navrženo - ono vzniklo.“¹⁰⁵ K tomu přispěly i organizační problémy s dopravou

100 KREJCAR 1937b, 633-635.

101 KRCH (pozn. 88) 141.

102 J. FORST: Škodovy závody na výstavě v Paříži, in: Pestrý týden, 1937, č.41, 17.

103 Magda JANSOVÁ: Pařížský pavilón mimo diskusi, in: Architekt SIA XXXVII 1938, 46; B. SOUMAR : Československá průmyslová účast na mezinárodní výstavě v Paříži, in: Stavitel XVI 1937, 81-84.

104 KREJCAR 1937a, 73.

105 Ibidem 72.

a fakt, že při oficiálním otevření pavilónu nebyla expozice dokončena.¹⁰⁶

Vzletná myšlenka Krejcarovy prosvětlené architektury byla tedy bohužel silně poničena vnitřním uspořádáním instalace. Místo celkové reprezentace státu, jako to výhodně představovaly pavilóny ostatních zemí, rozdělili pořadatelé československého pavilónu prostor na množství malých místností představující jednotlivé obory jako na veletrhu. Přepážky mezi těmito místnostmi zastavěly a zcela potlačily průsvitný efekt skleněných stěn a dokonce expozice skla a porcelánu měla stěny zatemněny a byla osvětlena světlem umělým. Je samozřejmé, že architekt pavilónu protestoval proti tomuto roslému řešení vnitřního uspořádání a v případě uvažovaného prodloužení výstavy do zimy následujícího roku, doporučoval vypracovat „nový jednotný plán na úpravu všech expozic, při kterých by bylo opravdu využito výstavních možností, které celoskleněný pavilón poskytuje.“¹⁰⁷

Výhody volného prostoru, neohrazených výstav a jejich určitého prolínání se po otevření výstavy ukázalo šťastnější i organizátorům československého pavilónu.¹⁰⁸

Konkrétní expozice představovaly např. státní obilný monopol, představení uměleckoprůmyslové školy a dalších odborných škol, mapa honu Československa, sokolský slet, informace o rozloze lesů, nějaké textilie, keramika, všechno mírně kritizováno dobovým tiskem za své pojetí či celkově nedostatečnou škálu zvolených oborů. Knihy, nábytek, sociální, zdravotní směr, nebo životní úroveň obyvatel zůstaly v celé výstavě nezmíněny. Jako „neúčinná“ byla označena i propagace turistiky, kterou pojal český grafik Zdeňek Rykr. Obsahovala jeho plakáty, které vypracoval pro Ministerstvo obchodu k propagaci Československa v různých jazycích. Rozdílná úroveň i zaměření plakátů (od Prahy, Karlštejna nebo Vysokých Tater ke golfu a propagaci lázní) nebyla kladně hodnocena.¹⁰⁹

5.2 Pešánkovy realizace v rámci výstavy

Vedle Rykrových plakátů se nacházely vystavené dvě realizace Pešánkovy. Jednak zde byl vystaven cyklus plastik *Sto let elektřiny*, který na sebe upozornil během výstavy

106 Idem 1937b, 633sq.

107 Idem 1937a, 72sq.

108 Ibidem.

109 JANSOVÁ (pozn. 103) 47.

v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze pořádané Elektrickými podniky a dále *Fontána lázeňství*, kterou Pešánek navrhnul již přímo pro výstavu v Paříži.

Stalo se tak, díky jeho vítězství v soutěži Ministerstva školství a národní osvěty z roku 1936 pro výzdobu československého pavilónu, kdy generální komisař zadává provedení fontány přímo Pešánkovi.¹¹⁰ V soutěži šlo především o představení českého skla, což Pešánek fontánou nesplňoval, přesto byl vybrán.

Instalace obou děl se nacházela hned vedle kanceláře generálního komisaře v přízemí pavilónu. [38] Celkové rozložení fontány i plastik na výstavě můžeme soudit pouze z prováděcích plánů, již přímo pro prostor instalace v československém pavilónu. Jednalo se o nepravidelný podlouhlý prostor obehnaný bronzovým, 17 metrů dlouhým, zabradlím. Ustředním prvkem kompozice byla světelná fontána, která vybíhala do prostoru. V pozadí se nacházel cyklus plastik rozmístěných do mírného půlkruhu s ukrytým řídicím aparátem a dráty za závěsem. Fontána byla v kompozici vyvýšena. Pešánek musel zřejmě upustit od svého záměru zapustit její bazén do podlahy, a dopřát tak divákovi přímou konfrontaci se světelnými torzy.¹¹¹ Úplně vlevo, v rámci prostoru vyhrazeném pro Pešánka, byl umístěn Sutnarův světelně-kinetický poutač na propagaci rádia, pojatý jako jednoduchý geometrický útvar skládající se z protínající vertikály a horizontály a nápisy Jáchymov a Radium.¹¹²

5.2.1 Fontána lázeňství

Fontána lázeňství byla součástí expozice týkající se propagace československého lázeňství, turistiky a přírodních krás. Pešánek tudíž zvolil obsahovou formu kinetické fontány ve spojení se světelně-kinetickou plastikou. Z návrhu fontány není známo, jak byla zamýšlena předtím (myšleno měřítkem a prostorem, který ji měl obklopovat), než byla Pešánkem upravena a vtěsnána do stísněných prostor v československém pavilónu, které ji byly vyhrazeny.¹¹³ S fontánou je totiž počítáno až v konečném letáku pro orientaci v pavilónu, který vyšel po otevření expozice.¹¹⁴ Pešánek tedy zřejmě nemohl přizpůsobit své návrhy konkrétnímu místu a podmínkám, což se na celkové realizaci jeho výstav

110 Dopis generálního komisaře ze 7. prosince 1936 z archive architektury NTM v Praze (fond 136/65) uvedeno in: JUŘÍKOVÁ (pozn. 41) 175.

111 JUŘÍKOVÁ (pozn. 41)184.

112 Ibidem.

113 JUŘÍKOVÁ (pozn. 41) 175sq.

114 Ibidem 178.

viditelně projevilo. „Pod těžkopádnými, nýtovanými konstrukcemi stropními, natřenými stejně těžkým barevným nátěrem, v prostoru tak konstruktivně reálném, a přes to rozbitém...“ nebylo jasné „pro jaký svět - prostor, pro jaký prostorový rámec byla vytvořena výstavní ‚skleněná plastika‘?!“¹¹⁵

Fontána byla kinetickým jevem již v historii a vždy byla pojímána jako výtvarné dílo. Ve 30. letech, když ji Pešánek přisoudil pozici jako jedné z kinetických metod pracujících s prostorem, myslel její verzi obohacenou o světlo. V případě světelné fontány je prostor vyplňován pomocí malých kapiček vody odrážejících barevné světlo z reflektorů, ukrytých pod hladinou nádrže fontány.¹¹⁶ Pešánek však popisuje ve svém *Kinetismu* pokročilejší verzi světelné fontány, jejíž barevné filtry se mohou sklápět na světelné reflektory pomocí elektromagnetického záření skrze centrální aparát. To umožňuje spolu s dýzami, které vrhají proudy vody různými směry, nebo v podobě vodního prachu, vytvoření impozantní podívané se složitou proměnou barev.

Světelná fontána se staví po boku barevnému klavíru svojí potřebou ucelené řady barevných jevů (jako jsou v hudbě akordy), aby vytvořila časově omezenou skladbu.¹¹⁷ Umístění světelně-kinetické plastiky do světelné fontány, jak to provedl Pešánek ve své *Fontáně lázeňství*, evokuje dojem „krajiny zalité sluncem skrze clonu dubnové přeháňky.“¹¹⁸ Avšak první spojení těchto dvou kinetických elementů zamýšlel Pešánek již v návrhu na *Pomník letcům* v roce 1925.

Fontána pro výstavu v Paříži byla koncipována kruhového tvaru s třemi lidskými torzy umístěnými uprostřed. [41] Ležící ženské torzo [46], [47] a dvojice spojeného ženského a mužského torza umístěná v kruhu bazénku, [44], [45] rozdělovala malovaná eternitová deska, která byla v nezachovaném čtvrtinovém modelu obehnána neonovou trubicí [42] (z roku 1959 pochází autorská replika tohoto modelu, kde je tento neon nahrazen drátem). Korespondovala tak s horizontálou ležícího torza v popředí. Deska také přesahovala na levé straně mimo kruh a vyvažovala tak čtvercovou pryskyřičnou desku s drátěným rastrem na druhé straně. všechny tyto části byly evidentně součástí světelné kompozice. [43]

Hlavním tvárným prvkem celého objektu bylo světlo vyzařující z průsvitné hmoty

115 KRCH (pozn. 88) 140.

116 PEŠÁNEK 1941, 70sq.

117 Ibidem 73.

118 Ibidem 106.

torz, vyrobených z celonu (tak jako u realizace plastik *Sto let elektřiny*) a rytmizované rozžiháním vnitřních žárovek spolu s neonovými trubicemi, které z nich vybíhaly. Světlo prosvítalo, jak eternitovou deskou, tak i již umíněným čtvercovou deskou. Mezi fontánou a zábradlím se podle plánů mělo nacházet 6x4 metrů prostoru pro řídké osázení popínavými velkolistými rostlinami.¹¹⁹

Pešánek přidal k fontáně i řadu dalších efektů, které měly umocňovat celkový dojem. Jednak zrcadlo na dně bazénu fontány, použití vodního prachu rozprašovaného při jejích okrajích nasvěcovaných barevnými reflektory nebo zapuštění bazénu do podlahy (bohužel poslední dva efekty nebylo možné zrealizovat).¹²⁰ Idea horizontál a vertikál tvořených, jednak ležícími torzy s neonovými trubicemi, a také programem barevných vodních sloupů, byla později narušena nutností minimalizace fontány vzhledem k technickým i prostorovým podmínkám pavilónu.¹²¹ Zrovna tak původní záměr Pešánka obklopit plastikou několika plazivými keři, se přerodil ve změř vavřínu vyplňující celé okolí fontány. [48] Jak můžeme vidět na dobové fotografii, nejen změř vavřínu ubírala působení, jednak *Fontány Lázeňství*, tak i vystaveným plastikám *Sto let elektřiny*. Mezi vavřínem stojí několik rušivých stojanů, vertikální torzo fontány je stěží rozeznatelné¹²² vzhledem k pozadí a nahuštěnost exponátů zcela odpovídá výtkám kritiků celé expozice československého pavilónu, že působí „veletržním dojmem“.¹²³ Nehledě na ironizující označení fontány, v případě, že nebyla možnost, aby využívala vodu.

Jedna z kritik celé československé expozice, včetně pavilónu samotného, se vyjadřuje ke světelné fontáně jako začátečnickému pokusu. „Neodbytně se vtíral dojem, že zde byla snaha vytvořit jakousi plastickou obdobu surrealistické malby.“ A který „velmi názorně ukázal nemohoucnost této skleněné plastiky.“¹²⁴ Dopis Jaroslava Jíry Pešánkovi osvětluje, že to bylo ovlivněno i často chybějícím osvětlením jeho světelných plastik.¹²⁵ Obě práce přesto byly oceněny zlatými medailemi pro uplatnění techniky a elektřiny.¹²⁶

119 Popis technických plánů instalace Fontány lázeňství v československém pavilónu na Mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1937 z archivu architektury NTM v Praze publikovány in: JURÍKOVÁ (pozn. 41) 177sq.

120 Pešánkův rozpočet, položka 17, archiv architektury NTM v Praze (fond 136/65) uvedeno in: JURÍKOVÁ (pozn. 41)184.

121 JURÍKOVÁ (pozn.41) 178.

122 Ibidem 184.

123KREJCAR 1937a, 73.

124 KRCH (pozn. 88) 140.

125 Dopis Jaroslava Jíry z 17. října 1937, archiv architektury NTM v Praze (fond 136/65) uvedeno in:

JURÍKOVÁ (pozn. 41)184: „Vaše plastiky jsou jen velmi zřídka osvětleny, takže jejich název „světelné“ jest spíše ironický.“

126 JURÍKOVÁ (pozn. 41)184.

Pešánek sám uvádí, že o jeho plastiky měla zájem, jednak firma Philips Lighting z Holandska, tak i „Muzeum moderního umění“ v New Yorku. Elektrické podniky tyto koupě ale odmítly.¹²⁷

Fontána, podle Pešánkových představ, měla po skončení výstavy v Paříži být umístěna na prostranství mezi Parlamentem a Vltavou.¹²⁸ Bohužel tento návrh dopadl obdobně jako jeho snahy o osazení cyklu *Sto let elektřiny* nebo realizaci *Pomníku letectví*.

Vedle plastik použitých ve *Fontáně lázeňství* existují ještě další dvě variace mužského a ženského torza (jedno se nalézá v soukromé sbírce v New Yorku a druhé v Galerii Benedikta Rejta v Lounech). [50], [51] Jedno z nich bylo využito Pešánkem v jeho nerealizovaném návrhu na reklamu pro obchodní dům Baťa, kde je umístěno na markýze nad vchodem. [52]

Spolu s nimi tvoří Pešánkovy práce vystavené v roce 1937 nejúplnější kolekci jeho děl, které si notují s „kosmizující vizi civilizačního vědecko-technického pokroku“ ve spojení s „dobovou estetikou imaginativního umění“, která se obracela „k přírodním motivům, archetypům a mýtům...“¹²⁹ K celému cyklu se přiřazuje i třetinový model světelné plastiky pro budovu Elektrických podniků, který v sobě obsahuje prvky lidské anatomie (jako u plastik *Sto let elektřiny*) spolu s diagonálami „nakloněného stožáru.“¹³⁰ [53] Použitými prvky izolovaných lamel, které se nacházejí na stožárech vysokého napětí a motivu klikaté křivky se připodobňuje tento model nejvíce cyklu *Sto let elektřiny*, konkrétně námětu *Růstu výroby elektřiny*, kde se také již objevovalo lidské torzo. Tato poslední plastika souboru je tedy konečnou syntézou dvou směrů: surrealisticky-imaginativního a technicky-kosmického, které Pešánek uskutečnil v *Sto letech elektřiny* i *Fontáně Lázeňství*.

Celkové působení plastik je pod zřejmým vlivem malíře Josefa Šímy, který motivy fragmentů lidského těla užíval ve svých malbách, kde je zakomponovával do bezčasých krajin. Atmosféra jejich napětí, když se vznáší mezi nebem a zemí, odkazuje ke kosmickým vizím Pešánkových neonů.¹³¹ [54] Šimova torza i další symboly, které se

127 Koncept nedatovaného dopisu z poloviny 50. let od Zdeňka Pešánka Bedřichu Bohdovi, řediteli Muzea počátků dělnického hnutí v Praze, archiv architektury NTM v Praze (fond 136/65) uvedeno in: ZEMÁNEK 1995b, 55,65.

128 Dopis Pešánka Stavebnímu úřadu hlavního města Prahy ze dne 1.9.1938, archiv architektury NTM v Praze (fond 136/65) uvedeno in: JURÍKOVÁ (pozn. 41) 184sq.

129 JURÍKOVÁ (pozn. 41) 186.

130 Ibidem 188.

131 ZEMÁNEK 1995a, 46.

ocitají na jeho krajinách, souvisí podle Wittlicha s dvěma velmi silnými zážitky autora. V jednom případě se jedná o mohutný blesk v bouři odhalující vlastnost a sílu světla, který Šíma zažil ve Francii. Podruhé jde o velice vzácný jev kulového blesku, který Šíma spatřil při cestě tramvají za letní bouře.¹³² Oba zážitky, které Wittlich označuje, jako možné zdroje jeho imaginace, mají co do činění s elektřinou v její přírodní statické podobě. Šíмова létající torza ve snové krajině jsou podobným důkazem opojení elektrickou energií, jako je tomu u Pešánkových světelně-kinetických plastik.

132 WITTLICH (pozn.1) 322.

6 Expozice Krásné světlo v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze

Po výstavě v Paříži byla obě díla odvezena do Prahy v nepříliš dobrém technickém stavu.¹³³ Cyklus plastik *Sto let elektřiny* se snažil Pešánek umístit na určené místo na transformační stanici v Praze, to se však shodou okolností nepodařilo. V již zmiňovaném dopisu řediteli Muzea počátků dělnického hnutí se snaží nalézt podporu pro zrekonstruování a umístění plastik v Klubu energetiků.¹³⁴ V případě *Fontány lázeňství* usiloval Pešánek rovněž o její umístění ve veřejném prostoru, např. na prostranství před Parlamentem.

Díky ocenění, které si však obě práce přivezly z Paříže, mohl Pešánek mezi lety 1939-1940 nainstalovat stálou expozici světla v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Výstava byla dotována Elektrickými podniky, pro které Pešánek již v roce 1931-32 projektoval dům světla s galerií světelného umění.¹³⁵

Výstava byla umístěna v půdních prostorách budovy a představovala historii osvětlování až po současnost. Její jádro tvořily Pešánkovy světelně-kinetické plastiky, oba barevné klavíry i reflektorické hry. [55] Trvala až do roku 1942, kdy byla spolu s většinou Pešánkových děl zničena německými okupačními vojsky, která obsadila budovu.¹³⁶ Výstavou se doplnila řada Pešánkových přednášek O světle, které ve 30. letech probíhaly v Elektrických podnicích a Pešánkova propagační a výchovná činnost v oblasti světla v architektuře a urbanismu dostala pomyslné završení.¹³⁷

Pešánkovy pokusy na poli světelně-kinetické plastiky přerušila okupace a s ní zákaz jeho pobytu v Praze, kvůli odmítnutí spolupráce s Němci. Ti projevíli zájem realizovat jeho *Pomník letcům*.¹³⁸ Nacisté v jeho ideje uctívání padlých letců nejspíše spatřovali podobnost k nacistickému svátku vzpomínkového dne „Padlých hnutí“, který se slavil 9. listopadu. Tento svátek byl záminkou pro kult smrti a uctívání předků pomocí velkolepých inscenací

133 JUŘÍKOVÁ (pozn. 41) 184.

134 Koncept nedatovaného dopisu z poloviny 50. let Od Zdeňka Pešánka Bedřichu Bohdovi, řediteli Muzea počátků dělnického hnutí v Praze, archiv architektury NTM v Praze (fond 136/65) uvedeno in: ZEMÁNEK 1995b, 55,65.

135 ZEMÁNEK 1998d, 282.

136 Ibidem 285.

137 Ibidem.

138 Ibidem.

plných „ohně, dynamiky světla a tmy, vojenského rituálu.“¹³⁹ Oslavy tohoto svátku byly příležitostí pro „mistrovské kusy“ nacistického „teatrálně-děsivého umění“, kdy za doprovodu planoucích pochodní, „lidského moře“ a zvukového doprovodu se vystavovaly sarkofágy mrtvých spolubojovníků Hitlera.¹⁴⁰ Eklektický způsob, kterým nacisté spojovali staré tradice a formy k uctění památky mrtvých by mohl ozřejmit jejich zájem o realizaci Pešánkova *Pomníku letcům*.

V roce 1948 byl vyhlášen zákaz používání elektrické energie k uměleckým účelům, který Pešánkovy znemožnil do roku 1955 pokračovat v jeho experimentech se světlem.¹⁴¹ Jeho tvorba došla ocenění až v polovině 60. let, kdy na ní navazuje generace mladých československých umělců a teoretiků kolem skupiny Syntéza (D. Konečný, F. Šmejkal, M. Kouřil, P. Hartmann, Stanislav Zippe, Vladislav Čáp, Stanislav Toman).

Dnes jsou některé modely z cyklu *Sto let elektřiny* v majetku Galerie Benedikta Rejta v Lounech, kompletní cyklus čtyř konečných modelů se dvěmi původními torzy z *Fontány lázeňství* a plastikou pro budovu Elektrických podniků jsou součástí stálé expozice Národní galerie ve Veletržním paláci v Praze.

139 Peter REICHEL: Svůdný klam třetí říše, České Budějovice 2004, 188sqq.

140 Ibidem.

141 ZEMÁNEK 1998d, 287.

7 Závěr

Zdeňku Pešánkovi patří rozsáhlá řada prvenství. V použití neonových trubic pro umělecké účely, shrnutí teorie a praxe kinetického umění v jeho knize *Kinetismus* z roku 1941, spojení světelně-kinetické plastiky se světelnou fontánou či umístění první světelně-kinetické plastiky ve veřejném prostoru.¹⁴² Jako jediný český umělec také důsledně zpracovával poetistické myšlenky Devětsilu v obrazové básně světla.

Vznik plastik *Sto let elektriny* se datuje do doby (1931-36), kdy se Devětsil již rozpadl a jeho členové se přiklonili k funkcionalismu či surrealismu. Pešánek však v cyklu stále reflektuje „básně moderního života“¹⁴³ a poetistickou vizi umění jako poezie pro všechny smysly.¹⁴⁴ Zároveň však jeho plastiky „spojují princip multimediálnosti a programování s myšlenkou globální komunikace a s kosmickou vizí“¹⁴⁵ a stávají se nebyvale aktuálními v kontextu dnešního umění. Pro Pešánkovu tvorbu je typické toto spojení nejmodernějších technik, myšlenek směřujících ke slavným zítřkům spolu se stálou příchutí tradice a umění monumentu. Jeho eklektický způsob propojování jednotlivých oborů byl zřejmě hlavním důvodem jeho vyčlenění z okruhu českého avantgardního umění.

Nejucelenější soubor jeho děl představující cyklus *Sto let elektriny, Fontánu lázeňství* a další lidská torza, která vznikla v návaznosti, můžeme bez okolků označit jako „nejrevolučnější experiment v současném umění“¹⁴⁶. Jejich úspěšná prezentace na Mezinárodní výstavě v Paříži roku 1937 konečně docenila Pešánkovo dílo jako originální syntézu kinetického umění. Rozvíjel v těchto dílech téma znázornění elektriny způsobem, který měl diváka přivést k samostatnému přemýšlení o poetických souvislostech obsažených v jeho díle. Nejednalo se pouze o narativní zpracování témat, kdy by technické přístroje nahradily atributy klasických alegorií, jako tomu bylo u Barriasova sousoší.¹⁴⁷

Rozpracoval zde hru kontrastů a rytmů, které navazovaly na abstraktní film, ale také znovu aktuálně oživovaly tradiční roli umění ve veřejném prostoru. Umění v těsném

142 PEŠÁNEK 1941 (pozn. 39)108.

143 Ibidem 93.

144 Jaroslav ANDĚL: Kontexty a rezonance, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, xiv.

145 Ibidem xiii.

146 FELIX (pozn. 40) 3sqq.

147 WITTLICH (pozn.1) 323.

spojení s architekturou a urbanismem posunul do moderní světelné podoby gesamtkunstwerku, který převzal ze svého rodného města Kutné Hory a krás gotického chrámu sv. Barbory.¹⁴⁸ Role obou těchto děl jako monumentálního světelného pomníku, vyjadřujícího poctu vynálezci nebo českému lázeňství, byla dotvořena výchovnou funkcí, kterou plastikám autor předal.¹⁴⁹ Mezinárodní výstava v Paříži roku 1937, se zaměřením na umění a techniku v moderním životě, se pak stala příležitostí pro uznání tohoto Pešánkova úsilí, které u české avantgardy, až na několik výjimek,¹⁵⁰ nedosáhlo ocenění.

Avšak ani na výstavě se Pešánek nevyhnul svárlivému prostředí. S umístěním *Fontány lázeňství* se zřejmě dlouhou dobu nepočítalo, vzhledem k chybějícím nákresům v předběžných plánech.¹⁵¹ Také zůstává otázkou, proč Pešánek neřešil osvětlení expozice či pavilónu, přes svou blízkost k realizačnímu týmu (spolu s architektem Krejcarem například obeslal několik architektonických soutěží společnými návrhy). Přes veškeré technické a osobní problémy či úskalí při instalaci a průběhu výstavy Pešánkových děl, ocenila francouzská porota jeho přínos v oblasti využití elektřiny a s ní souvisejících nových materiálů.

Pešánek tímto souborem, ale i další svojí tvorbou, „anticipoval současné umělecké přístupy“ založené na multimedialnosti a interaktivitě.¹⁵² To vyplynulo na povrch především díky Pešánkově první retrospektivní výstavě, kterou v roce 1996 uspořádal kurátor Jiří Zemánek v Národní galerii. Při té příležitosti bylo zrekonstruováno několik Pešánkových děl a blízkost jeho tvorby dnešnímu společenskému klimatu podpořila i řada počítačových videosimulací, které přiblížily Pešánkovu tvorbu, jež se z důvodu dlouhodobého nezájmu veřejnosti k Pešánkovu odkazu nedochovala.

148 ZEMÁNEK 1998a, 7.

149 Viz. zmínka o důrazu na pochopitelnost námětů jednotlivých plastik cyklu *Sto let elektřiny* pro žáky nižších středních a měšťanských škol na straně 20.

150 Více v příspěvcích jednotlivých autorů ve sborníku z umístění Edisonovy světelně- kinetické plastiky roku 1930, in: Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových, Praha 1930.

151 JURÍKOVÁ (pozn.41) 184.

152 ANDĚL (pozn. 144) xiv.

8 Seznam zkráceně citované literatury

ŠVÁCHA 1995

Rostislav ŠVÁCHA: Paříž, Londýn, in: Jaromír Krejcar 1895-1949 (kat. výst.), Praha 1995, 129-136

ŠVÁCHA 1998

Rostislav ŠVÁCHA: Plánovité, nenáhodné, výtvarné, Pešánkovy návrhy světelných reklam, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 150-161

KREJCAR 1937a

Jaromír KREJCAR: Čsl. státní pavilon v Paříži 1937, in: Stavitel XVI 1937, 68-77

KREJCAR 1937b

Jaromír KREJCAR: Poučení z pařížské výstavy, in: Přítomnost XIV, 1937, 633-635

PEŠÁNEK 1930

Zdeněk PEŠÁNEK: Doslov, in: Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových, Praha 1930, 25-27

PEŠÁNEK 1941

Zdeněk PEŠÁNEK: Kinetismus, Praha 1941

PEŠÁNEK 1959

Zdeněk PEŠÁNEK: Poznámky k estetice světelné kinetiky, Výtvarné umění 1959, 120-127

ZEMÁNEK 1995a

Jiří ZEMÁNEK: Ke genezi kinetického umění v českém poetismu, in: Marta SMOLÍKOVÁ (ed.)/ Ludvík HLAVÁČEK(ed.): Orbis Fictus: nová média v současném umění (katalog výstavy Sorosova centra současného umění Praha, 30.11.1995-1.1.1996), Praha 1995, 24-52

ZEMÁNEK 1995b

Jiří ZEMÁNEK: Zdeněk Pešánek a kinetika světla v českém umění 30. -70. let, in: Marta SMOLÍKOVÁ (ed.)/ Ludvík HLAVÁČEK(ed.): Orbis Fictus: nová média v současném umění (katalog výstavy Sorosova centra současného umění Praha, 30.11.1995-1.1.1996), Praha 1995, 54-66

ZEMÁNEK 1996

Jiří ZEMÁNEK: Zdeněk Pešánek 1896-1965, České Budějovice 1996, nepag.

ZEMÁNEK 1998a

Jiří ZEMÁNEK: Zakotvení v tradici, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 2-39

ZEMÁNEK 1998b

Jiří ZEMÁNEK: Pešánkův Spektrofon, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 44-63

ZEMÁNEK 1998c

Jiří ZEMÁNEK : Světelné město, počátky spolupráce Zdeňka Pešánka s Elektrickými podniky hlavního města Prahy, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 110-149

ZEMÁNEK 1998d

Jiří ZEMÁNEK: Biografie Zdeňka Pešánka, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 272-289

9 Seznam použité literatury a pramenů

- ANDĚL Jaroslav: Kontexty a rezonance, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896- 1965 (kat. výst.), Praha 1998, xi-xv
- BENŠ Adolf: Paříž 1937, Poznámky o architektuře výstavy francouzských a cizích pavilonů, in: Stavitel XVI 1937, 78-80
- ČAPEK Josef: Dvě pražské výstavy, in: Lidové noviny, XLIV, 3.11.1936, č. 550, 9
- ČERNÍK Artuš: Od sochy akademické ke světelně-kinetické plastice, in: Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových, Praha 1930, 13-20
- FELIX Adolf: Umění v pohybu, in: Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových, Praha 1930, 3-7
- Jak jsme se representovali na pařížské výstavě?, Rozhovor s Jaromírem Krejcarem, in: Světozor 1937, č.33, 540-543
- JANSOVÁ Magda: Pařížský pavilón mimo diskusi, in: Architekt SIA XXXVII 1938, 45-7
- JÍRA Jaroslav: O světle v ulicích v cizině a u nás, in: Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových, Praha 1930, 10-12
- JUŘÍKOVÁ Magdalena: Zdeněk Pešánek a slavnosti světla na světové výstavě v Paříži, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 162-191
- KREJCAR Jaromír: Čsl. státní pavilón v Paříži 1937, in: Stavitel XVI 1937, 68-77
- KREJCAR Jaromír: Poučení z pařížské výstavy, in: Přítomnost XIV 1937, 633-5
- KRCH Vojtěch: Československý pavilón v Paříži, in: Architekt SIA XXXVII, 1938, 16-19
- KŘÍŽ Josef: Československý pavilón v Paříži 1937, in: Architekt SIA, XXXV, 1936, 192
- MENŠÍK Ondřej : Zdeněk Pešánek, kinetizmus a světelná kinetika, (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2006
- MONZER Ladislav: Osvětlení Prahy, proměny sedmi století, Praha 2003
- NOVÝ A.: Světelně-kinetická plastika architekta sochaře Zd. Pešánka na Edisonově transformační stanici u kostela sv. Jindřicha, in: Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových, Praha 1930, 7-10

PEČÍRKA J.: Zwei Ausstellungen im Kunstgewerbemuseum, Prager Presse, XVI, 7.9.1936, č. 304, 8

PEŠÁNEK Zdeněk: Doslov, in: Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových, Praha 1930, 25-27

PEŠÁNEK Zdeněk: Kinetismus, Praha 1941

PEŠÁNEK Zdeněk: Poznámky k estetice světelné kinetiky, Výtvarné umění IX, č.85, 1959, 220-227

Průvodní zpráva k projektu arch. Jaromíra Krejčara a spolupracovníků, in: Stavba XIII 1936-1937, 175-178

R.: Světová výstava v Paříži byla skončena, in: Pestrý týden, 1937, č.6, 28

REICHEL Peter: Svůdný klam třetí říše, České Budějovice 2004, 178-189

SEIFERT Jaroslav: Město v slzách; Samá láska, Dílo Jaroslava Seiferta, sv.1, Praha 2001

SEIFERT Jaroslav/TOMÁŠ Filip (ed.): Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 2: Na vlnách TSF, Slavík zpívá špatně, Svatební cesta, Básně a libreta do sbírek nezařazené (1924-1928), překlady: G. Apollinaire, Zavražděný básník, Prsy Tiresiovy, Paris, Praha 2002

SCHILLEROVÁ J.: Vzniká dílo, jež chce být věčným památníkem, in: Světozor 1937, 96-97

SOUMAR B.: Československá průmyslová účast na mezinárodní výstavě v Paříži, in: Stavitel XVI 1937, 81-84

ŠMEJKAL František, Předchůdci a předpoklady kinetismu, Acta scaeographica, roč. 6, č. 11, červen 1966, 212-218

ŠTĚCH V.V.: Dvě výstavy v Umělecko-průmyslovém museu, in: České slovo XXVIII, 1. 11. 1936, č. 254, 14

ŠVÁCHA Rostislav: Paříž, Londýn, in: Jaromír Krejcar 1895-1949 (kat. výst.), Praha 1995, 129-136

ŠVÁCHA Rostislav: Plánovité, nenáhodné, výtvarné, Pešánkovy návrhy světelných reklam, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 150-161

TEIGE Karel: Poetismus, in: Host: měsíčník Literární skupiny III, 1923-24, 197-204

FORST J.: Škodovy závody na výstavě v Paříži, in: Pestrý týden, 1937, č.41, 17

VÍTEČKOVÁ Kateřina: Všední a sváteční dny elektrického města, in: Zemánek Jiří (ed.): Ejhle světlo, (kat. výst.), Brno 2003, 322-333

WITTLICH Petr: Elektřina a výtvarné umění, in: Horizonty umění, Praha 2010, 311-325

ZEMÁNEK Jiří: Biografie Zdeňka Pešánka, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896- 1965 (kat. výst.), Praha 1998, 272-289

ZEMÁNEK Jiří: Ke genezi kinetického umění v českém poetismu, in: Marta SMOLÍKOVÁ (ed.)/ Ludvík HLAVÁČEK (ed.): Orbis Fictus: nová média v současném umění (katalog výstavy Sorosova centra současného umění Praha, 30.11.1995-1.1.1996), Praha 1995, 24-52

ZEMÁNEK Jiří: Pešánkův Spektrofon, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 44-63

ZEMÁNEK Jiří: Světelné město, počátky spolupráce Zdeňka Pešánka s Elektrickými podniky hlavního města Prahy, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 110-149

ZEMÁNEK Jiří: Zakotvení v tradici, in: Zemánek Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 2-39

ZEMÁNEK Jiří: Zdeněk Pešánek 1896-1965, České Budějovice 1996, nepag.

ZEMÁNEK Jiří: Zdeněk Pešánek a divadlo, in: ZEMÁNEK Jiří (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 64-79

ZEMÁNEK Jiří: Zdeněk Pešánek a kinetika světla v českém umění 30. -70. let, in: Marta SMOLÍKOVÁ (ed.)/ Ludvík HLAVÁČEK(ed.): Orbis Fictus: nová média v současném umění (katalog výstavy Sorosova centra současného umění Praha, 30.11.1995-1.1.1996), Praha 1995, 54-66

10 Seznam vyobrazení

1. Jaromír Funke: Bez názvu. 30. léta 20. století. Reprodukce z knihy: Kateřina VÍTEČKOVÁ: Všední a sváteční dny elektrického města, in: Zemánek Jiří (ed.): Ejhle světlo, (kat. výst.), Brno 2003, 328.
2. Josef Chochol: Projekt Osvobozeného divadla, 1928, NTM v Praze. Reprodukce z knihy: Kateřina VÍTEČKOVÁ: Všední a sváteční dny elektrického města, in: Zemánek Jiří (ed.): Ejhle světlo, (kat. výst.), Brno 2003, 327.
3. Jaromír Krejcar: Skiza k soutěžnímu projektu na čsl. pavilon v Paříži 1937. Reprodukce: Jaromír KREJCAR: Čsl. státní pavilon v Paříži 1937, in: Stavitel XVI 1937, 68.
4. Jaromír Krejcar/Zdeněk Kejř a spol.: Model návrhu ze soutěže na čsl. pavilon v Paříži 1937. Reprodukce: Průvodní zpráva k projektu arch. Jaromíra Krejcara a spolupracovníků, in: Stavba XIII 1936-1937, 177.
5. László Moholy-Nagy: Světelná rekvizita, 1922. Reprodukce: <http://www.dataisnature.com/?p=404> vyhledáno 26.7.2012.
6. Nicolas Schöffer: Lumodynamická plastika v Kalosca, 1982. Reprodukce: <http://www.olats.org/schoffer/tlckn2.htm> vyhledáno 26.7.2012.
7. Zdeněk Pešánek: Světelně-kinetická plastika na Edisonově transformační stanici v Praze, 1930, asi 400cm d., asi 400cm v., nezachováno. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK: Zdeněk Pešánek 1896-1965, České Budějovice 1996, nepag.
8. Zdeněk Pešánek: Barevný klavír, II. fáze, 1925-1926, nezachováno. Reprodukce: Jiří ZEMÁNEK: Zdeněk Pešánek 1896-1965, České Budějovice 1996, nepag.
9. Zdeněk Pešánek: Světelná reklama obchodního domu Löbl v Praze, 1933-34, nezachováno. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 156.
10. Louis-Ernest Barrias: Elektřina, 1889, Gallery of Machines, Paris. Reprodukce: http://www.allposters.cz/-sp/Electricity-c-1889-Plakaty_i4037096_.htm vyhledáno 26.7.2012.
11. Zdeněk Pešánek: Konečné modely cyklu světelně-kinetických plastik Sto let elektřiny, 1932, původní fotografie. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896- 1965 (kat. výst.), Praha 1998, 171.
12. Zdeněk Pešánek: Nákres plastik z cyklu Sto let elektřiny z jeho knihy Kinetismus vydané r. 1941. Reprodukce z knihy: Zdeněk PEŠÁNEK: Kinetismus, Praha 1941, 94.
13. Zdeněk Pešánek: Cyklus světelně-kinetických plastik Sto let elektřiny pro Zengrovu transformační stanici v Praze, 1932-36, zleva Princip elektromotoru, Princip

transformátoru, Ampérovo pravidlo pravé ruky, Růst výroby elektřiny v Praze od r. 1880 do r. 1936, neonové trubice, barevné žárovky, umělá hmota, sklo, elektrické obvody, dřevo, v. asi 250cm, nezachováno. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998,172.

14. Zdeněk Pešánek: Cyklus plastik Sto let elektřiny, 1932-36, zleva Princip elektromotoru, Princip transformátoru, Ampérovo pravidlo. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998,173.
15. Zdeněk Pešánek: Princip bleskosvodu, 1931-32, přípravný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, v. 35 cm, soukr. sbírka v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 166.
16. Zdeněk Pešánek: Princip bleskosvodu, 1931-32, přípravný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, v. 32 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 166.
17. Zdeněk Pešánek: Princip bleskosvodu, 1931-32, přípravný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, v. 33 cm, soukr. sbírka v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 167.
18. Zdeněk Pešánek: Princip bleskosvodu, 1931-32, přípravný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, v. 32 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 167.
19. Zdeněk Pešánek: Princip dynama, 1931-32, přípravný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, tužka, v. 33 cm, soukr. sbírka v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 167.
20. Zdeněk Pešánek: Princip dynama, 1931-32, přípravný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, v. 34 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 167.
21. Zdeněk Pešánek: Ampérovo pravidlo pravé ruky, 1931-32, přípravný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, tužka, v. 35 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 168.
22. Zdeněk Pešánek: Ampérovo pravidlo pravé ruky, 1932, konečný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, umělá hmota, luminiscenční barvy, v. 75 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 170.
23. Zdeněk Pešánek: Princip motoru, 1931-32, přípravný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, v. 37 cm, soukr. sbírka v Praze.

- Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 168.
24. Zdeněk Pešánek: Princip elektromotoru, 1932, konečný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, v. 74cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 170.
 25. Zdeněk Pešánek: Princip transformátoru, 1931-32, přípravný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, v. 35 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 169.
 26. Zdeněk Pešánek: Princip transformátoru, 1931-32, přípravný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, v. 48 cm, Galerie Benedikta v Lounech. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 169.
 27. Zdeněk Pešánek: Princip transformátoru, 1932, konečný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, kov, luminiscenční barvy, v. 75 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 170.
 28. Zdeněk Pešánek: Vysoké napětí, 1931-32, přípravný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, v. 35 cm, soukr. sbírka v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 169.
 29. Zdeněk Pešánek: Růst výroby silektřiny v Praze od r. 1880 do r. 1936, 1932, konečný model pro cyklus Sto let elektřiny, dřevo, sádra, drát, luminiscenční barvy, v. 78 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 171.
 30. Světelné hry na Seině v rámci Mezinárodní výstavy v Paříži roku 1937. Reprodukce: Pestrý týden, 1937, č.6, 28.
 31. Ohňostroj na Eiffelově věži, Mezinárodní výstava v Paříži, 1938. Reprodukce: Architekt SIA XXXVII, 1938, 16.
 32. Nábřeží Quai d'Orsay, Mezinárodní výstava v Paříži, 1937, zleva pavilón Anglie, Švédska, Československa, USA. Reprodukce: Stavitel XVI 1937, 69.
 33. Osvětlení Eiffelovy věže, Mezinárodní výstava v Paříži, 1937. Reprodukce: Architekt SIA XXXVII, 1938, 18.
 34. Německý pavilón, interiér hlavního sálu, Mezinárodní výstava v Paříži, 1937. Reprodukce: Forum VII, 1937, 131.
 35. Jaroslav Krejcar/Zdeněk Kejř a spol.: Československý pavilón, Mezinárodní výstava v Paříži, 1937. Reprodukce: Stavitel XVI 1937, 74.

36. Terasa čsl. pavilónu, Mezinárodní výstava v Paříži, 1937. Reprodukce: Jaromír Krejcar 1895-1949 (kat. výst.), Praha 1995, 136.
37. Jaromír Krejcar: Projekt československého pavilónu na Mezinárodní výstavu v Paříži, 1936, návrh z druhé soutěže. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 164.
38. Detailní výstavní rozvrh přízemí, Československý pavilón, Mezinárodní výstava v Paříži, 1936. Reprodukce: Stavitel XVI 1937, 83.
39. Jaromír Krejcar: Československý pavilón v Paříži, 1937. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 165.
40. Státní síň v československém pavilónu, Mezinárodní výstava v Paříži, 1937. Reprodukce: Světozor 1937, č.33, 54.
41. Studie Fontány lázeňství pro československý pavilón na Mezinárodní výstavě v Paříži, 1936, řez, černá tuš, průsvitný papír, 48,8 cm x 60,8 cm, NTM v Praze, archiv architektury. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 176.
42. 42. Původní čtvrtinový model Fontány lázeňství, 1936, nezachováno. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 178.
43. Model Fontány lázeňství pro Mezinárodní výstavu v Paříži v roce 1937, 1936, autorská replika z r. 1959, umělá hmota, neon, žárovky, drát, dřevo, barva, d. 94,5 cm, š. 63 cm, v. 20,8, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Reprodukce z knihy: Zemánek Jiří (ed.): Ejhle světlo, (kat. výst.), Brno 2003, 285.
44. Mužské a ženské torzo z Fontány lázeňství pro Mezinárodní výstavu v Paříži v roce 1937, 1936, v. 140 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 180.
45. Mužské a ženské torzo z Fontány lázeňství pro Mezinárodní výstavu v Paříži v roce 1937, 1936, v. 140 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 181.
46. Ležící torzo z Fontány lázeňství pro Mezinárodní výstavu v Paříži v roce 1937, 1936, d. 155 cm, v. 47 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 182.
47. Ležící torzo z Fontány lázeňství pro Mezinárodní výstavu v Paříži v roce 1937, 1936, d. 155 cm, v. 47 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 183.
48. Pohled do části expozice československého pavilónu na Mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1937 s Fontánou lázeňství (vpravo vpředu) a cyklem světelně-kinetických plastik Sto let elektřiny. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 184.

49. Instalace cyklu Sto let elektřiny v čsl. pavilónu v Paříži, 1937. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 184.
50. Dvě kinetické plastiky, mužské a ženské torzo, vlevo vpředu: soukr. sbírka New York, v. 105 cm, vpravo vzadu: Galerie Benedikta Rejta v Lounech, v. 75 cm, 1936. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 187.
51. Mužské a ženské torzo, v. 75 cm, 1936, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 186.
52. Model reklamní světelně-kinetické výzdoby obchodního domu Baťa V Praze na Václavském náměstí, 1935, nezachováno. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 161.
53. Model plastiky pro výzdobu hlavního vchodu budovy Elektrických podniků hl. města Prahy, neon, umělá hmota, kov, drát, barva, v. 110 cm, 1936, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Zdeněk Pešánek 1896-1965 (kat. výst.), Praha 1998, 188 .
54. Josef Šíma: Mlno, 92x72 cm, 1927. Reprodukce:
<http://athena.zcu.cz/kurzy/dum4/000/HTML/166/> vyhledáno 27.7.2012.
55. Pohled do části expozice Světlo v Uměleckoprůmyslovém muzeu s Pešánkovými světelně-kinetickými plastikami a jeho prvním klavírem, asi 1941. Reprodukce z knihy: Jiří ZEMÁNEK: Zdeněk Pešánek 1896-1965, České Budějovice 1996, nepag.