

KŘIŽOVNICKÁ ŠKOLA ČISTÉHO HUMORU BEZ VTIPU

KAREL NEPRAŠ • JAN STEKLÍK • ZBYŠEK SION • RUDOLF NĚMEC OLAF HANEL • NAĎA PLÍŠKOVÁ • JINDŘICH PROCHÁZKA • RAY "MANDAD" CARTER • ANNEGRET HEINL • BEN PATTERSON

A JEJÍ AKCE NA FOTOGRAFIÍCH HELENY WILSONOVÉ
• 6. 9. - 11. 10. 2013 •



ZPRÁVA O ČINNOSTI KŘIŽOVNICKÉ ŠKOLY

I kdybych nepsal jen o Křižovnické škole¹, ale o čemkoliv v současném pražském životě, neubráníl bych se návratu k přelomu padesátých a šedesátých let; pro moji generaci je tehdejší nástup skupiny mladých malířů, uvádějících myšlenky materiálové malby bodem, od něhož se znovu datuje, alespoň u jisté skupiny lidí, jasné vědomí toho, co je moderní umělec a moderní umění. Nevzpomínám na tehdejší dobu jen proto, že část současných členů KŠ – Zbyšek Sion, Karel Nepraš a Jan Steklík – patřila tenkrát před desetiletím k protagonistům zmíněného proudu, označitelného jako materiálová abstrakce s post-surrealistickými vlivy; mnohem závažnější je podobnost atmosféry tehdejších let s atmosférou současnou – a hluboký rozdíl mezi tím, jak se na situaci reagovalo tenkrát a jak s ní nakládáme dnes.



Karel Nepraš
Zpavoukování, 1973



Karel Nepraš
Hra na motýly, 1974

Na Zbyškovi Sionovi, malíři, který se zdánlivě nejméně proměnil – protože dodnes trvá na svých duchovních východiscích a ani formálně neprošel ve své malbě prudkými zvraty, se to dá demonstrovat průkazně. Tehdy maloval Řeku Styx, Apokalyptické kobylky, o něco později Goga a Magoga, Hvězdu zvanou Pelyněk. Se vši důsledností vyjadřoval svým postojem a svými obrazy pocit z doby, která sama o sobě možná byla spíš fraškou než dobou vážnou, ale pro všechny, kdo se tak či onak zabývají uměním, byla dobou ohrožení svobodné tvorby a postoje umělce, kterému je se vši vehemencí bráněno v publikování, informování, tvorbě, prostě ve všem. Dnes, po deseti letech, je situace v Praze nápadně podobná. Ale něco se radikálně změnilo: postoj umělců k době. Zbyšek Sion opět maluje obraz Apokalypsy - ale apokalyptické příšery na jeho obraze nejsou ze světa starých mýtů – je to Jindra Procházka a Otakar Slavík² - dva Sionovi přátelé z Křižovnické školy. Na přelomu padesátých a šedesátých let se tehdejší Somráci (umělecké sdružení, kam patřili Sion) utíkali k introvertním mystickým spekulacím, které vedly ve výrazivu až k částečné renesanci barokního pocitu a tvarosloví. Dnes se čelí vnějšímu tlaku opět exaltací – ale exaltací vnější, která se dá bez nadsázky označit jako hysterie. Ale hysterie – alespoň tuto zkušenost členové Křižovnické školy za deset let její existence učinili – je vždycky lepší než uzavřenost.

Uzavřenost se z Křižovnické školy vyloučila dvojím způsobem: jednak institucionálně a jednak povahou místa, kde se KŠ převážně schází – hospodou. Od doby, kdy Křižovnická škola vznikla, je třeba v jejím pojmenování klást důraz na druhé slovo: škola. KŠ nebyla a není ortodoxní uměleckou skupinou, spjatou

společným uměleckým programem. S podobnými uměleckými sdruženími jsou v Čechách (jako ostatně i jinde, vzpomeňme příkladně na okruh André Bretona) špatné zkušenosti. Křižovnická škola je školou pro lidi do určité míry shodného životního postoje. Proto jsou v ní dnes i lidé, kteří nikdy nechodili do dnes již zaniklé hospody U Křižovníků na Starém Městě v Praze, kde KŠ v první polovině šedesátých let vznikla. Po zavření této hospody žila KŠ několik let „v diaspoře“³. K její renesanci došlo v roce 1969 v hospodě U zlatého soudku⁴. Pro Křižovnickou školu je prostředí hospody nesmírně důležitým stimulatorem její činnosti. V Praze (stejně jako jinde v Evropě) je silně zakořeněna tradice uměleckých kaváren, kde se sdružovali a byli tolerováni umělci jako v podstatě uzavřená skupina zvláštních lidí. Oproti kavárně, kde se vytvářejí nehybná, pouze mezi sebou komunikující společenství, je hospoda otevřenou strukturou, v níž je zabudováno nepředvídatelné. A navíc nikoliv tolerování výlučnosti umělce v okolním „prostém světě“ ze strany hospodského – ale neustálý boj o existenci uprostřed v podstatě nepřátelského prostředí. KŠ nebyla oblíbená ani U Křižovníků, kde vznikla, a půtky s hospodským Fandou U zlatého soudku daly název kolektivní hře Fando, nezlob se.



Karel Nepraš
1971

Autory hry jsou pravděpodobně Karel Nepraš a Eugen Brikcius, ale vůbec na tom nezáleží. Podstatným povahovým rysem Křižovnické školy je neustálé společné spontánní vymýšlení nápadů, z nichž je realizována nepatrná část a to ještě způsobem, který předem vylučuje jejich označení za event, akci, happening apod. Věta, Fando, nezlob se", adresovaná hospodskému U zlatého soudku, souzní s názvem oblíbené dětské hry: Člověče, nezlob se, kde se pohybují v předepsaných drahách figurky podle čísel, ukázaných hodem kostky. Nepřátelským družstvem vyhozená figurka se vrací na výchozí místo atd. Nepraše napadlo hrát tuto hru pod názvem Fando, nezlob se s frťany alkoholu, kdy každá z hrajících stran hraje jinou barvu (hnědý rum, červená griotka, zelený pepermintový likér, bílá vodka apod.); a vyhozený frťan musí jeho majitel na místě vypít. Podobnými nápady KŠ oplývá, baví se jimi část večera a opět je zapomíná. Ale Nepraš skutečně druhý den přinesl do hospody plato s narýsovanou hrou. Od té doby se hrálo Fando, nezlob se několikrát – z toho dvakrát ve volné přírodě, kde hřiště bylo sestaveno

z pivních tácků – a členové Křižovnické školy, kde o rozpory, hádky a naprosto antagonistické pozice není nikdy nouze - se shodují v tom, že je to vrchol kolektivní činnosti KŠ v posledním období. Proč zrovna této banalitě věnují tolik energie Křižovníci: Karel Nepraš, který ve zmíněné době před deseti lety vytvářel sochy symbolizující Kafkův Zámek nebo Gregora Samsu a stále vytváří sochy velmi hmotné a nikoli efemérní; Otakar Slavík, kterého lze v rámci vžitě terminologie označit za malíře tradičního typu závěsného obrazu; Eugen Brikcius, jeden z prvních osnovatelů happeningů v Praze; Jan Steklík, proteovská a šaškovská postava, pro svoji nezařaditelnost zůstávající věčným outsiderem českého výtvarného života? Fando, nezlob se, není ani akce, ani happening, ani event, ani cokoliv podobného: je to jedna z forem vzájemné záchrany lidí, kteří se sdružili v Křižovnické škole. Jestliže jsou příliš různí v tom nejhlubším, co je nutí, aby vytvářeli umění, a právě proto neschopni, jeden jak druhý, podřídit se jakékoliv skupinové ortodoxii, založené na jednotných formálních či duchovních východiscích — a přesto natolik společní svým způsobem života a tím, co odmítají, nemůže být nic lepšího, co by je spojovalo, než zdánlivě bezvýznamné. Jak říká Nepraš: „Fakt je, že se v KŠ vždycky na něco klade důraz, i když by se mohl klást na něco jiného. Ale na něco se ten důraz klást musí.“ Ve svém díle vlastně všichni zůstávají introverti, ale to, co lze označit za hystericko-exhibicionistickou aktivitu, do níž patří bouřlivý průběh sehraných Fando, nezlob se, je pozitivní stopou snahy vyjít ze sebe vstříc okolnímu světu. Pokud jde o činnost nejduchovnější, měříme-li duchovnost stupněm oproštěnosti od hmotných rekvizit, dospěli v KŠ nepochybně nejdál Jan Steklík a Eugen Brikcius z důvodů povýtce filosofických, Steklík díky své bytostné artificální povaze, v níž tak těsně strola „umělecká konání“ s každodenní existencí, že je mnohdy nelze a ani není třeba odlišit. Kromě tvorby v tradičním slova smyslu, kterou u Steklíka představují jeho kresby z oblasti humoru a asambláže a koláže, vytvořené především z reálií hospodského prostředí, je Steklík specialistou na vytváření drobných situačních events, které se právě tím, že vylučují hmotnou zachytitelnost a použitelnost, podílejí významnou měrou na utváření křižovnického myšlení a počinání. Steklík tak uvedl v život celý rejstřík forem, křižovnické lásky"- lásky oderotizované, protože v ní dochází k radikálnímu přesunu erogenní zóny: v pivní lásce si partneři navzájem hladí püllitry piva, v pivním orgasmu je z významně symbolický smysl pivní pěny, v nehtovníčkách stříhá Steklík partnerce nehty na ruce nebo na noze, v řadrovečeři jí lžící krmí odhalená řadra z talíře omáčky. I Steklíkovy akce v oblasti landartu - Letiště pro mraky, Léčení jezera - jsou výrazně určovány charakterem okamžitě navoditelné situace, do níž zapojuje přátele, pohybující se v té chvíli v jeho okolí.

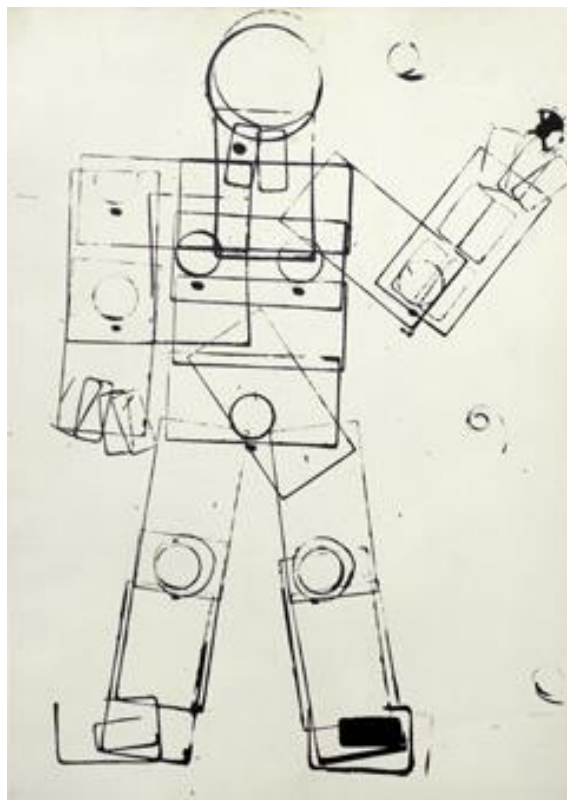
Zatímco Steklík tvoří spontánně a jakoby bezděčně, bez reflexe a jakoby darem, Brikciusova činnost je výsledkem uváženého a odůvodněného filosofického postoje. Někdejší militantní katolík, domýšlející ad absurdum scholastické teologické konstrukce a pozdější iniciátor jedněch z prvních happeningů v Praze⁵, dospěl v současné fázi svého vývoje nejdál, kam může umělec dojít, k netvoření. I když nyní udělá přece jen tu a tam něco přirovnatelného svojí vizuální podobou k výtvarnému umění, dejme tomu v landartu, zůstal nakonec veskrze filosofem. Je posedlý městem, a to konkrétním městem, Prahou. Poslední léta s obsedantní úsporností šíří mýtus střešních zahrad, zpola skutečné⁶ a zpola imaginární roviny, která se nad ní rozkládá. Svou myšlenku a přímo víru ve svět střešních zahrad nedokumentuje a nevtěluje v žádnou podobu blízkou se jakkoliv artefaktu: šíří ji tak, že ji s chladným fanatismem hlásá po pražských

hospodách. Správně o něm řekl významný pražský umělecký teoretik Jindřich Chaloupecký: „Brikcius má v hlavě jenom pivo a ředkvičky.“⁷

Brikcius rozhodně není sám, kdo má v Křižovnické škole v hlavě pivo. Nepraš se Steklíkem řídili před časem permanentní akci, kdy byl v různých hospodách odebírán Pivní vzorek - za pomoci pipety, zkumavek a spolu se sepsáním protokolů. Pivní vzorky pak měly být zality do pryskyřice (v několika případech se tak i stalo); ovšem výsledek nebyl chápán jako artefakt, a to ani ve smyslu banálního předmětu zhodnoceného výběrem umělce, nýbrž jako pouhá předmětná registrace a dokumentace běžné každodenní křižovnické aktivity. František Maxera z okruhu KŠ⁸ pořádal v hospodě U Lojzy⁹ Výstavu piva; při „vernisáži“, na níž kapela The Plastic People of the Universe zahrála lidové písně z dob americké prohibice, byly několikrát naplněny pivem jeho keramické džbány a vypity. Opět se zvýznamňuje banální: artefaktní náplň akce - džbány - je potlačena a důraz se přesouvá na spontánní přátelskou komunikaci i pivo, které je jejím prostředníkem. Nejdůslednějším projevem oproštěnosti od předmětu, který by ještě mohl být poukazem na jakousi uměleckou realitu (jako bylo ve Fando, nezlob se hříšně z pivních tácků, které by nezasvěcenec mohl chápat jako pomíjivý artefakt), je Křižovnický kalendář, akce, kterou uvedl v chod Steklík. Každého posledního dne v měsíci v roce 1972 se členové KŠ, kteří zrovna měli čas, scházeli v hospodě U Svitáků¹⁰ a tam se fotografovali, jak sedí za stolem a pijí pivo¹¹. Fotografka KŠ Helena Pospíšilová (Wilson) dokumentovala to, co dělali dnes a denně - a právě na dokumentaci, na zachycení této činnosti fotografií byl tentokrát položen zvláštní důraz a bylo smyslem celé akce. Právě proto, že se paradoxně zvýznamňuje bezvýznamné.

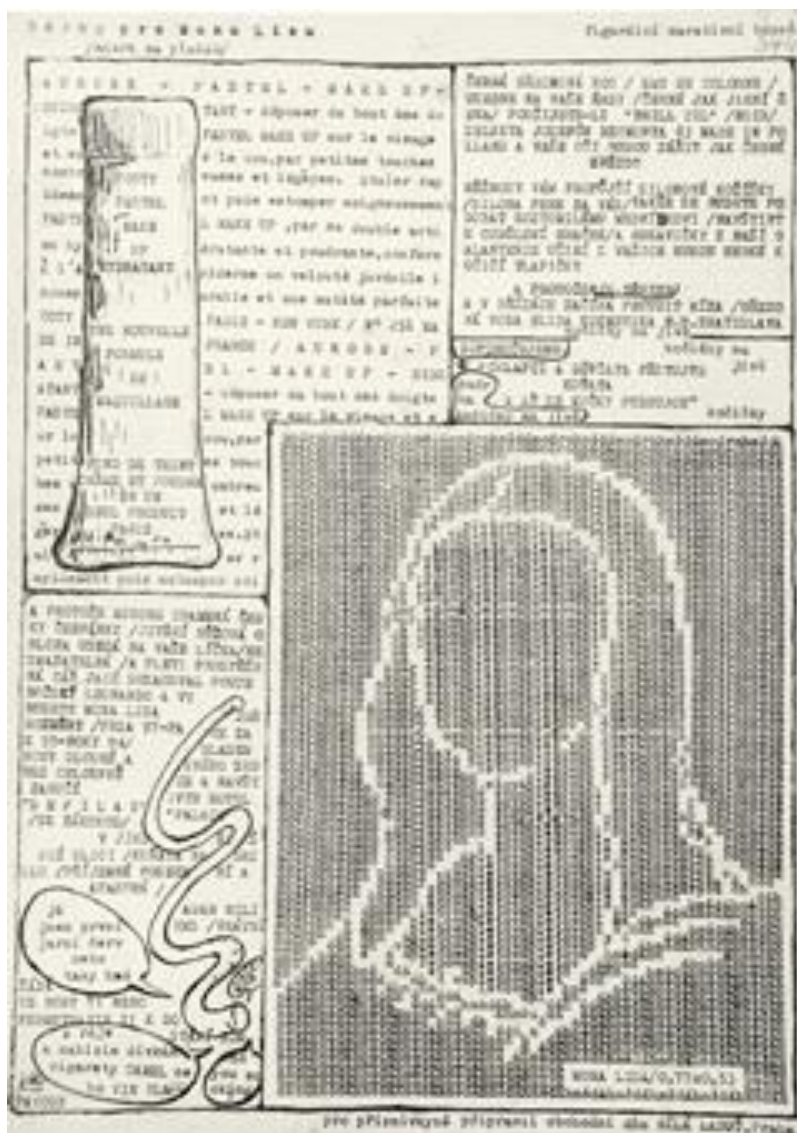


Jan Steklík
Odstřihovánka, 70. léta



Rudolf Němec
nedatováno

Pokud jde o tvůrce samotné, řekli jsme, že zůstávají introverty. Ale ta část jejich činnosti, která se obrací k přátelům, je přesahuje. V kolektivních akcích ať je to Fando, nezlob se, Výstava piva nebo Křížovnický kalendář, vystupuje zřetelně jeden rys: úloha autora, inspirátora či tvůrce ustupuje do pozadí; je jenom tím, kdo poskytuje osnovu — a osud své myšlenky vkládá do rukou těch, kdo se společně podílejí na její realizaci. Kolektivní parametry měli duchovní podklad Pocty Fafejtovi, akce, kterou organizovala Zorka Ságlová. Groteskní mýtus Fafejty, někdejšího výrobce prezervativů, proslulého svéráznými reklamními slogany (např. Fafejtovy gummy dáme-li lidu, nepozná zklamání, nepozná bídu) byl po několik let utvářen v okruhu křížovnické kapely Plastic People v písních o Fafejtovi — ptákoví. Hmotná podoba mu byla dána účastníky akce, kteří vytvořili pomíjivý environment z nafouknutých prezervativů a svojí přítomností opět transformovali v podstatě land artovou akci v jednu z příležitostí k vzájemné spontánní komunikaci¹².



Jindřich Procházka
Figurální narativní báseň
přelom 60. a 70. let



*Křížovnický kalendář
Únor 1972*



*Křížovnický kalendář
Srpen 1972*

Proč se v KŠ klade takový důraz na přátelskou komunikaci? V té souvislosti je dobře promluvit o termínu „vývoz umění“, raženém Jindřichem Procházkou. (Když už o něm mluvím, nelze se nezmínit, jak v hospodě U soudku vzal se stolu, u něhož seděli členové KŠ, ubrus s prázdnými i nedopitými půllitry piva, plnými popelníky, cigaretami, příbory i penězi připravenými na zaplacení útraty, svázal ho do uzlu a hodil pod stůl. Konsternovanému vrchnímu Fandovi, který se sháněl, kam to všechno zmizelo, pak ukázal pod stůl a oznámil, že právě vytvořil vizuální báseň.) „Vývoz umění“, který Jindra Procházka odsuzuje, spočívá v tom, že se řada současných postmoderních umělců nezabývá působením a zasahováním ve sféře svého vlivu, tj. v bezprostředním okolí, ale vytváří díla, jimiž se obrací k blíže neurčenému anonymnímu publiku kdesi daleko prostřednictvím publikování ve více či méně exkluzivních revuích v zahraničí. Nestará se o skutečný smysl díla, ale o to, jak bude dílo vypadat před lidmi jiných kontextů, kteří jsou duchovní atmosféře místa, kde vzniklo, na hony vzdáleni. Jednou z komponent Křížovnické školy, která „vývoz umění“ vylučuje, je právě vytváření polosoukromých kolektivních mýtů a situací, jimiž se navzájem členové KŠ oslovují.

Připomeneme-li si Neprašův výrok, že se v KŠ na něco vždycky klade důraz, není to něco rozhodně artefakt. I u Rudolfa Němce, jakkoli jeho obrazy vynikají pozoruhodnými malířskými kvalitami, soustřeďuje na sebe v KŠ pozornost především jeho myšlení, projevující se navenek pronášenými útržkovitými promluvami a aforismy. Steklík o něm kdysi řekl: Rudovy výroky jsou předkřížovnické fragmenty, tak jako byly předsokratovské fragmenty". Vrcholným dílem myšlení Rudy Němce je bezpochyby jeho univerzální závěsný obraz, projekt, který zaslal v roce 1967 Úřadu pro patenty a vynálezy s žádostí o udělení patentu. Na úředním formuláři mu bylo sděleno, že mu patent nemůže být udělen zhruba z těchto důvodů: „... naprosto nelze zjistit, o jaký technický problém se jedná, jak je vyřešen, v čem je technická podstata řešení nová a jakého nového nebo vyššího účinku se dosahuje. Předem upozorňujeme, že patenty se udělují pouze na řešení technické povahy. Předložené podlohy však nasvědčují, že řešení se týká otázek výtvarné povahy ..."

Když jsem se Rudolfa zeptal, co to vlastně je, ten univerzální závěsný obraz, udiveně se na mne podíval a řekl: „No to je přece všechno!" - A zvláště pak pozoruhodným způsobem neklade na artefakt důraz malíř v KŠ co do techniky nejtradičnější – Otakar Slavík. Co chvíli ničí svoje nejlepší obrazy tím, že je

úplně přemalovává; a když se mu vytkne, že je to škoda, směje se a řekne: „Jak to má vydržet věčnost - když to nevydrží ani můj zásah“.

Magor
prosinec 1972

1. *V užším smyslu se nazývá „Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu“ – pod tímto titulem vytvářeli a uveřejňovali její ředitelé Karel Nepraš a Jan Steklík od jejího založení kreslený humor; užívám kratšího pojmenování, protože se KŠ postupně změnila v širší sdružení, v němž jsou zastoupeny nejrůznější polohy umělecké i jiné aktivity.*
2. *Alespoň tak to tvrdil Sion v létě 1971; nyní je přesvědčen, že je to Jan Steklík „ta nejhnusnější z příšer“ a Eugen Brikcius co by „velice vlídně pojatý portrét“.*
3. *Ovšem aktivita Nepraše a Steklíka pod titulem Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu kulminovala v té době řadou společných výstav.*
4. *Bylo to po společné výstavě Karla Nepraše a Otakara Slavíka ve Špálově galerii, která je blízko hospody U soudku.*
5. *První happeningy v Praze inscenoval Milan Knížák, vycházející z odlišných duchovních pozic než Brikcius, v souvislostech tohoto článku mu není věnováno místo, protože nepatří k okruhu KŠ.*
6. *O existenci střešních zahrad může Brikcius snést řadu autentických svědectví.*
7. *Na střešních zahradách by chtěl amuzický filosof Brikcius, který nesnáší květiny, pěstovat výlučně zeleninu, nejlépe ředkvičky.*
8. *Jan Steklík a Karel Nepraš nesouhlasí se zařazením této akce do informace o činnosti KŠ, jejímž členem Fr. Maxera není. Domnívám se však, že kromě souvislostí daných tím, že jádro účastníků Výstavy piva byli členové KŠ, vyrůstá tato akce z prostředí křížovnického myšlení a její průběh jím byl do značné míry ovlivněn.*
9. *Oficiální název hospody je U Šulců, U Lojzy se jí říká podle hospodského Aloise Šíly.*
10. *Oficiální název hospody je U městské knihovny; KŠ sem přesídlila po odchodu od Soudku. Říká se jí ovšem U sviňáků.*
11. *Současně byl Křížovnický kalendář uskutečňován členy KŠ v Kanadě a ve Finsku.*
12. *„Ale akce se nezúčastnil žádný významný Křížovník“ (pozn. Karel Nepraš). Výrok je enigmatický, protože dokumentace fotografky KŠ Heleny Wilsonové zachycuje při přípravě této akce na Lemberku nejen mnohé řádné členy KŠ ale i ředitele KŠ Jana Steklíka. (pozn. Věra Jirousová). Nejednalo se však o akci KŠ, nýbrž o autorskou akci Zorky Ságlové.*

Tento text nebyl dosud nikdy publikován. Snaha o jeho publikaci byla jedna z příčin, které vedly k rozpadu KŠ.

Magor
(Ivan Jirous)
říjen 1979

Helena Wilsonová



Jednou z řady českých umělců, kteří byli komunisty donuceni v 70. letech opustit svoji vlast, je i fotografka Helena Wilsonová. Příběh jejího života i díla byl v mnohém ovlivněn dějinnými událostmi českých zemí, jejich proměnami a zvraty.

Helena Wilsonová se narodila 15. srpna 1937 v podkrkonošském Navarově, kde její rodina vlastnila lesní statek a malý zámeček. Po komunistickém puči v roce 1948 byl lesní majetek rodině zabaven a o dva roky později i navarovský zámek. Rodina se počátkem 50. let přestěhovala do Prahy, kde žila v jednom bytě i s prarodiči.

V polovině 50. let šla Helena studovat na pražskou Střední průmyslovou školu grafickou, kde byl jejím učitelem Bohumil Šťastný. Poté dva roky pracovala v Archeologickém ústavu ČSAV a v časopisu Umění a řemesla. Od roku 1966 učila deset let na grafické škole. V té době spolupracovala s grafikem Ludvíkem Fellerem na obálkách časopisu Tvar, ale vytvářela i výrazné portréty přátel, fotografické kompozice využívající fotomontáže a tvořila i minimalistické studie (cyklus Vejce z let 1967-68). Roku 1967 byla na pozvání v Londýně, kde se seznámila s Kanadánem Paulem Wilsonem. Ten se ve svém zrovna dokončovaném studiu věnoval dílu George Orwella a jeho vizím totalitních režimů a politická a kulturní realita v tehdejším Československu mu připadala ze studijních důvodů zajímavá, chtěl zažít totalitu na vlastní kůži. Přestěhoval se do Čech a roku 1972 se s Helenou vzali. Stali se členy legendární Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, která sdružovala Karla Nepraše a Naděvu Plíškovou, Jana Steklíka, Eugena a Duňu Brikciusovi, Ivana Martina Jirouse s jeho ženou Věrou, Vladimíra Boreckého a Ellen Jilemnickou, Rudolfa Němce, Otu Slavíka, Olafa Hanela, Zbyška Siona a řadu dalších. Helena Wilsonová byla dosud hlavně připomínána jako fotografická dokumentaristka happeningů Eugena Brikcia, akcí dvojice Karel Nepraš / Jan Steklík a prací Olafa Hanela, ale i divadelních aktivit (festival v Elbančicích, Boris Hybner). Připravovala také fotografie pro Pivní kalendář Křižovnické školy. Současně pracovala i na vlastních volných tématech, například na fotografickém cyklu Voda, který vystavila roku 1971 v Blansku na výstavě Land art. Dokumentovala i nejrůznější akce a koncerty undergroundových hudebních skupin, zejména The Plastic People of the Universe, se kterými určitou

dobu vystupoval i Paul a tělesa Sen noci svatojánské band Karla Nepraše. Paul již neučil na jazykové škole, ale byl aktivní jako překladatel (např. textů Václava Havla).

Rok 1977 zasáhl do osudu celé rodiny. Paul byl pronásledován pro své názory a kontakty na disent. V květnu mu bylo odňato povolení k pobytu a musel se vystěhovat. Helena ho následovala do Londýna. Zde Paul s Ivanem Hartelem založili vydavatelství Boží mlýn, kde ve spolupráci s pařížským nakladatelstvím Libération vydali publikaci Merry Ghetto s Heleninými fotografiemi, mapující undergroundové aktivity v Čechách a gramofonovou desku Plastiků Egon Bondy's Heart Club band. Následně se rodina přesunula do kanadské provincie Ontario a nedlouho poté se jim narodil syn Jake. Paul začal překládat knihy Josefa Škvoreckého, Bohumila Hrabala, Václava Havla, Jiřího Gruši, Zdeňka Mlynáře a dalších autorů.

Helena fotografovala pro galerie, muzea, časopisy o umění a aukční katalogy. To ji přivedlo k indiánskému umění. Následně dostala grant na fotografování autentických indiánských umělců v jejich přirozeném prostředí. Vedle portrétů fotografovala i letní indiánské slavnosti pow-wow na ostrově Manitoulin v Huronském jezeře nebo v Brandfordu. Fotografie později využila na několika výstavách i v tisku (mimo jiné Canadian Fiction Magazine, 1988). Roku 1996 se natrvalo vrátila do Prahy. Již dříve se účastnila skupinové výstavy K Š - Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu, kterou v Hradci Králové a Praze připravila Věra Jirousová (1991), autorčiny práce byly zahrnuty i do rozsáhlé výstavy Anny Fárové Československá fotografie v exilu (1992). V Praze na Novoměstské radnici uvedla roku 2006 výstavu fotografií indiánských umělců (později představena v Třeboni), o rok později pak v Praze u františkánů na Jungmannově náměstí soubor Tváře Havany, zachycující odvrácenou stranu kubánské reality.

Nonkonformní fotografická tvorba Heleny Wilsonové z období jejího života v Československu 60. až 70. let je velice osobním svědectvím o životě „paralelní kultury“ svobodných lidí v nesvobodné zemi.

Jan Mičoch /zkráceno/