

123/1961zach



ROZKŁADZ SIĘ
WYŁACZNI

BIURO WSPÓŁPRACY KULTURALNEJ Z ZAGRANICĄ
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

L A S A R
S E G A L L

M A L A R S T W O
R Z E Ź B A
G R A F I K A

Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki
Biblioteka

Nr inw.

123/61

M A R Z E C 1 9 6 1

WARSZAWA „ZACHĘTA” PL. MAŁACHOWSKIEGO 3

- 1891 Urodził się w Wilnie.
- 1906 – 1909 Podróż do Berlina. Studia w Akademii Sztuk Pięknych, podporządkowane surowym prawom akademizmu. Dążąc do niezależności twórczej bierze udział w Wystawie „Freie Sezession”. Otrzymuje nagrodę im. Liebermanna i opuszcza Uczelnię.
- 1910 Udaje się do Drezna gdzie uczęszcza do Akademii Sztuk Pięknych w charakterze „Meister Schüler”. Pierwsza wystawa indywidualna w „Galerie Gurlitt”.
- 1911 – 1912 Pierwsze kontakty z ruchem Ekspresjonistów Niemieckich. Pobyt w Holandii i pierwsza podróż do Brazylii.
- 1913 Wystawy indywidualne w Sao Paulo i Campinas, uznane za pierwsze pokazy sztuki nowoczesnej w Brazylii. Powrót do Drezna.
- 1914 – 1923 Po wybuchu wojny internowany jako obywatel rosyjski i wraz z grupą rodaków wysiedlony do Meissen. Po powrocie do pracy artystycznej w Dreźnie bierze żywy udział w ruchu Ekspresjonistów Niemieckich. W 1919 r. wychodzi album pt. Wspomnienia z Wilna: 5 akwafort z przedmową Paula F. Schmidta.
- Wystawa indywidualna w Hagen „Museum Folkwang”, 1920. Katalog pt. Lasar Segall, 8 il. i 15 tabl., wypowiedź Artysty, eseje Teodora Daüblera i Willa Grohmana.
- W 1921 r. ukazuje się album pt. Bub: 8 litografii wg powieści Carles-Louis Philippe’a z przedmową Paula F. Schmidta. W tym samym roku album pt. Die Sanfte: 5 litografii wg noweli Dostojewskiego, z przedmową Willa Grohmana.
- Wystawa indywidualna w Frankfurcie n. Menem, Galeria „Chames”, 1921.
- W 1922 r. publikacja pracy Teodora Daüblera pt. Lasar Segall, 13 il.
- W 1923 r. wystawa indywidualna w Gabinetie Rycin Muzeum w Lipsku.
- 1923 – 1925 Druga podróż do Brazylii. Osiedla się tam na stałe. W 1924 r. wystawa indywidualna w Sao Paulo. Katalog

ze słowem wstępnym Artysty. W tym samym roku wykonuje malarską dekorację wnętrza pawilonu mieszczącego zbiory sztuki nowoczesnej p. Oliwii G. Penteado w Sao Paulo. W 1925 r. poślubia p. Jenny Klabin, Brazyliankę, znaną dziś tłumaczkę dzieł Racine'a i Molière'a oraz Fausta Goethego. Małżeństwo to będzie miało dwóch synów.

1926

Wystawy indywidualne w berlińskiej galerii „Neumann-Nierendorf”, drezdeńskiej „Galerie Neue Kunst Fides” i w „Kunst Kabinett” w Stuttgarcie. Prace o tematyce z życia ludu i ziemi brazylijskiej, t.zw. Okres brazylijski. Katalog pt. Lasar Segall z przedmową Paula F. Schmidta, 9 il., 28 tabl.

1927 – 1928

Wystawy indywidualne: Sao Paulo 1927 i Rio de Janeiro 1928. Katalog pt. Lasar Segall z przedmową Maria de Andrade, 6 il. 10 tabl.

1930

Pierwsze rzeźby.

1931

Wystawa indywidualna w Paryżu, „Galerie Vignon”. Katalog pt. Lasar Segall z przedmową Paula Fierensa, 5 tabl. Monografia Waldemara George'a pt. Lasar Segall, 4 il., 20 tabl.

1932 – 1935

Wraz z grupą przyjaciół zakłada „SPAM” (Sociedade Paulista de Arte Moderna), staje się inspiratorem działalności artystycznej tego Stowarzyszenia.

Wystawy indywidualne: Rio de Janeiro, „Galeria pro Arte”, 1913; Rzym, „Casa d'Arte Bragaglia” i Mediolan, „Il Milione”, 1934. Katalogi.

Poznaje przyrodę Campos de Jordao (Brazylia). Pierwsze płótna z cyklu „Portrety Lucy” (artystki Lucy Cittii Ferreira).

1936 – 1948

Cykl wielkich płócien o tematyce ogólnoludzkiej, podejmowanej już w okresie ekspresjonistycznym („Rodzina chorych”, „Domostwo ubogich”, „Wieczni tułacze”, „Ulica”, „Kobiety brzemienne”) obejmuje teraz dzieła: „Pogrom”, „Statek emigrantów”, „Wojna”, „Obóz koncentracyjny”, „Skazani”, „Exodus”, „Kobiety — Tułaczki”.

Wystawa indywidualna w Paryżu, „Galerie Renou et Colle”, 1938. Monografia Paula Fierensa pt. Lasar Segall, 8 il., 60 tabl., ed. „Chroniques du Jour”, Paryż, 1938.

W 1940 r. wystawa indywidualna w Nowym Jorku, Gal. „Neumann-Willard”. Katalog, 4 il.

W 1943 r. wystawa indywidualna, Rio de Janeiro, „Museu Nacional de Belas Artes”, pod patronatem brazylijskiego Ministerstwa Oświaty. Katalog pt. Lasar Segall z przedmową Maria de Andrade, 4 il., 13 tabl.

W 1944 r. publikacja albumu pt. Mango. Teksty Jorge de Lima, Mario de Andrade, Manuel Bandeira; 1 oryg. litografia, 27 tabl. kol., 17 tabl. cz.

Numer poświęcony Segallowi „Revista Academica”: eseje, wypowiedzi i poematy 76 pisarzy, krytyków i poetów brazylijskich, 61 il., Rio de Janeiro, 1944.

Numer poświęcony Segallowi czasopisma „Judaica”, 11 il., Buenos Aires, 1946.

W 1948 r. wystawy indywidualne w Nowym Jorku „Associated American Artists” i w Waszyngtonie, „Pan-American Union”. Katalog z przedmową Estelle Mandel'a, 4 il.

1949 – 1957

Ostatni okres twórczości Artysty, cykle „Kobiety-Tułaczki” i „Lasy”. W 1951 r. wystawa retrospektywna w „Museu de Arte de Sao Paulo”. Katalog z przedmową P. M. Bardiego, 7 il.

Sala Artysty na I Biennale Sztuki Nowoczesnej, Sao Paulo, 1951. Monografia P. M. Bardiego pt. Lasar Segall, 57 repr. kol., 124 repr. cz., wydania francuskie i portugalskie, Museu de Arte de Sao Paulo, 1952. W 1955 r. sala „hors concours” na III Biennale Sztuki Nowoczesnej w Sao Paulo.

2 sierpnia umiera w Sao Paulo.

1957

DATY POŚMIERTNE:

1957

Na IV Biennale Sztuki Nowoczesnej w Sao Paulo, Retrospektywna Wystawa Pośmiertna obejmująca ponad 200 dzieł. Publikacja pt. Lasar Segall 1891—1957, 27 repr. cz., 14 repr. kol.

1958

Wystawa indywidualna na otwarcie „Galeria de Arte das Folhas”, Sao Paulo, 1958. Katalog, 9 il.

1958 – 1959

1960 – 1961

Wystawy indywidualne w najważniejszych miastach Europy, pod patronatem brazylijskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych. M.in. Retrospektywa na XXIX Biennale, Wenecja 1958; Barcelona, „Palacio de la Virreina”, 1958; Madryt, „Museo Nacional de Arte Contemporaneo”, 1958; Paryż, Musée National d'Art Moderne”, 1959; Norymberga 1960; Berlin 1961.

Publikacja pt. Lasar Segall 1891—1957, z przedmową P. M. Bardiego, 1 repr. kol., 11 tabl. cz., wyd. Ośrodek Kulturalny Ambasady Brazylijskiej w Paryżu w związku z wystawami retrospektywnymi w głównych miastach europejskich 1958—1959—1960.

W oparciu o dzieła Lasara Segalla wykonano dwa filmy krótkometrażowe:

1. „Artysta i pejzaż”, 1942, reż. i prod. Ruy Santos.
2. „Nadzieja jest wieczna”, 1953, prod. „Inter Arte”, reż. Marcos Margulies. Film ten prezentowano na Festiwalach w Punta del Leste, Cannes i Berlinie.

Malarz, grafik i rzeźbiarz, urodzony w 1891 r. w Wilnie a zmarły w 1957 r. w Sao Paulo — Lasar Segall był jednym z głównych inicjatorów sztuki nowoczesnej w Brazylii. Kraj ten stał się dla niego ziemią prawdziwie obiecaną, dążył doń coraz bardziej świadomie przez długie lata tułaczki. Zanim jednak tam dotarł, by dokonać wielkiej syntezy swego życia i sztuki — zobaczył i sprawdził osobiście wszystkie niemal blaski i cienie, które niosła ze sobą nowa heroiczna epoka sztuki europejskiej, pełna przeczuc i niepokojów u progu pierwszej wojny światowej. Dzieje rozwoju osobowości artystycznej Lasara Segalla, które tak znakomicie unaocznia obecna wystawa, retrospektywna i pośmiertna zarazem — dają nie tylko szlachetne wzruszenie losem człowieka i twórcy, lecz także pokazują, jak można być niestrudzenie czynnym uczestnikiem wszystkich niemal przemian artystycznych wielce burzliwego czasu, do końca zachowując wierność najprostszemu, z dzieciństwa wyniesionym prawdom wewnętrznym człowieka.

W 1906 r. wybitnie uzdolniony syn wileńskiego kopisty i rysownika inicjałów w świętych tekstach „Tory” — znalazł się w Berlinie. Zachęcony życzliwymi wskazówkami, otrzymanymi w wileńskiej szkole artystycznej — tej samej, z której później wyruszy również w świat młodszy o trzy lata Soutine — niespełna 17-letni Segall musiał użyć niewinnego podstępu, by mimo tak młodego wieku zostać zaliczonym do grona uczniów Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie. Przyswajając sobie post-impresjonistyczną manierę uczniów Liebermanna i Corintha, młody artysta już wówczas wyżej cenił ekspresyjne wartości tonu i światłocienia niż wyrafinowaną grę powierzchni barwnej. To też o wiele bardziej osobiście niż w malarstwie wypowiadał się wówczas w rysunku i w grafice. Już bardzo wczesne rysunki z lat 1908—10, przedstawiające żydowskich nędzarzy czy talmudystów, zdradzały w załączku ten sam gatunek ekspresyjnej deformacji, z której wynikną najsztubtelniejsze odcienie liryzmu w dojrzałych dziełach Segalla.

Zrywając ze środowiskiem akademickim Berlina, młody artysta przeniósł się w 1910 r. do Drezna. W tej kolebce ekspresjonizmu niemieckiego, gdzie w 1905 r. powstała grupa „Die Brücke”, założona przez takich malarzy jak Kirchner, Heckel i Schmidt-Rottluff, a rychło spotęgo-

wana udziałem Emila Nolde — od razu poczuł się znakomicie. Nawiązana wówczas przyjaźń z późniejszymi twórcami programu „Nowej Rzeczowości” takimi jak Otto Dix i Georg Grosz znacznie wyostrzyła ponadto krytycyzm społeczny Segalla i przydała jego środkom rysowniczym większej precyzji. Wśród ówczesnych przyjaciół artysty znalazł się również zwolennik „dadaizmu”, głosiciel wyzwolonego liryzmu materii nieskrępowanej czynnikami intelektualnym — Kurt Schwitters.

Konfrontując się nieustannie z różnorodnymi tendencjami artystycznymi burzliwego okresu pierwszej wojny światowej, Segall wcześniej wypowiedział swe oryginalne słowo w grafice niż malarstwie. Charakterystyczny dlań sposób ujmowania postaci ludzkich z ogromnymi głowami osadzonymi na wątych rachitycznych ciałkach, ze szczególną precyzją środków rysunkowych, wystąpił w opublikowanym w 1919 r. cyklu akwafort pt. „Wspomnienia z Wilna”. Widok miasta ustąpił w nich całkowicie sugestywnemu obrazowi nędzy ludzkiej. W tym samym czasie podjął Segall oryginalne poszukiwania kolorystyczne, mające na celu, jak sam określił — „własne przetłumaczenie świata na formy i kolory”.

Chcąc ustrzec się pokus chromatycznego bogactwa post-impresjonizmu i post-fowizmu, którym holdował nie jeden odłam formującej się wówczas Ecole de Paris, Segall zastosował osobliwą dość metodę obserwowania natury w słońcu przez szkła zaciągane jednolitym kolorem żółtym, czerwonym, zielonym, niebieskim. W ten sposób ustawiał swą charakterystyczną gamę jak gdyby przygaszoną i skoncentrowaną zarazem na jednym tonie, najlepiej odpowiadającym wymogom poszukiwanej ekspresji. Tak więc i kolor tendencyjnie dobrany służył artyście do przeniesienia się w świat inny, poza rzeczywistością, w świat nowych, nieznanych doznań.

P. M. Bardi, wnikliwy monografista Segalla, akcentując jego odrębne stanowisko wewnątrz ruchu ekspresjonistycznego, widzi fundamentalną ideę artysty w roli, jaką odgrywa dlań zawsze człowiek, pojęty „jako zwierciadło uczuć konkretnych, nie abstrakcyjnych, człowiek jako element i miara wszelkiego uczucia”. Obrazy malowane między 1920 a 1922 r. — jak np. charakterystyczna „Rodzina chorych” z 1920 r. — ukazują własne, całkowicie już skryształizowane oblicze ekspresjonizmu Segalla, sztu-

ki wyrażającej nade wszystko współczucie, smutek i boleść, w której wzruszenie stale góruje nad refleksją.

W latach następujących bezpośrednio po zakończeniu pierwszej wojny światowej Segall, cieszący się już sporym autorytetem, znalazł się w samym centrum ówczesnego fermentu ideowego i artystycznego, którego widownią był zwłaszcza Berlin. Tam zetknął się z Kandinskim i Chagallem, a jako jeden z organizatorów słynnego kongresu artystów w Düsseldorfie — wraz z Maxem Ernstem, Van Doesburgiem i Jankielem Adlerem — mocno przeżywał ówczesne manifestacje sztuki nowoczesnej. Wśród nich nowością naczelną był wyłaniający się prymat architektury. Wynikną stąd również dla Segalla bodźce nowych poszukiwań formy i tworzywa artystycznego, którym poświęci on sporo uwagi już po wyjeździe na stałe do Brazylii.

O swej decyzji wyjazdu a raczej powrotu do Brazylii, powziętej w 1923 r., a kielkującej nieustannie od czasu pierwszej podróży sprzed dziesięciu lat — tymi słowami pisał sam artysta: „Idea wyjazdu do Brazylii mocno pobudzała mą wyobraźnię; myślowo decyzja ta była już dawniej podjęta i to nie dla względów praktycznych, związanych z ambicją zrobienia kariery...” Nowa Ojczyzna przyjęła Segalla z otwartymi ramionami. Znalazł w niej nie tylko doskonałe warunki do pracy, ale zarazem szczęście osobiste i dom rodzinny. W szybkim tempie modernizujące się wówczas wielonarodowościowe, pełne kontrastów miasta brazylijskie, wśród których prym wiodło Sao Paulo, miejsce osiadłości Segalla — pociągały go zarówno ogromem swych perspektyw, jak i pewną nutą swojskiego prowincjonalizmu, w której, być może, odkrywał niejakie pokrewieństwo z rodzinnym Wilnem.

Niepokój nowych poszukiwań, trawiący artystę pod koniec jego pobytu w Europie, znalazł wkrótce ujście w konkretnych zamówieniach. Do takich należała np. powstała w 1924 r. kompozycja malarska wnętrza pawilonu, przeznaczonego na pomieszczenie zbiorów prywatnych sztuki nowoczesnej, gromadzonych przez panią Oliwię G. Penteado. Jest to jedyne dzieło, w którym Segall zastosował dobrze mu znany arsenał środków malarstwa abstrakcyjnego — częściowo spod znaku Légera i Ozenfanta — a zarazem dał wyraz solidarności z nowymi ideami integracji malarstwa w architekturze, co w owym

czasie głosiło bliskie mu środowisko tworzące słynny „Bauhaus” w Weimarze. Równocześnie uderzał malarza swą nieokiełznaną barwnością nowy pejzaż, nowy, pełen kontrastów koloryt lokalny.

Ważnym ogniwem w gromadzeniu nowych elementów monumentalności w malarstwie Segalla staną się około 1930 r. rozbudzone zainteresowania rzeźbą. Odtąd będą one stale towarzyszyć jego pracy malarskiej, nadając postaci ludzkiej, która nadal jest głównym przedmiotem troski artysty — nowy walor przestrzenny i szczególnie wyraz pełnej tragizmu monumentalności.

Lecz oto zbliżał się czas męskiej syntezy, powrotu do cennych doświadczeń pierwszego okresu ekspresjonistycznego, a może nawet sięgnięcia jeszcze dalej, w głąb narastającej od dzieciństwa świadomości tragizmu doli człowieka.

Do najbardziej osobistych znamion wewnętrznej organizacji Segalla należała siła artystycznego wspomnienia, zdolność długotrwałego, wieczystego niemal przechowywania raz doznanych wrażeń — do czasu aż dojrzeje idea obrazu i przemożnym głosem zawoła o swą realizację. Stąd też w jego malarstwie występuje wyraźna, przez długie lata ciągnąca się cykliczność pewnych wątków. Tak np. wspaniały cykl obrazów z lat 1945—56, ukazujących wewnątrz lastu w syntetycznym nawskroś przedstawieniu — cykl, będący artystycznym testamentem Segalla — był jednocześnie podjęciem i rozwinięciem wątku, który pojawił się po raz pierwszy już w 1910 r. w młodzieńczym, impresjonistycznym szkicu.

Od 1912 r. bodajże ciągnęło się długotrwałe narastanie idei, która dopiero w latach 1939—41 zostanie podsumowana w monumentalnym tragizmie wielkiej kompozycji „Statku z emigrantami”. Wreszcie, zapamiętane z lat dziecinnych pełne grozy opowieści o krwawych prześladowaniach bezbronnej ludności żydowskiej będące m.in. tematem młodzieńczej litografii z 1912 r. — powrócą na krótko przed wybuchem ostatniej wojny w obrazach takich, jak wstrząsający „Pogrom” z 1937 r. Staną się one jednym z najstraszliwszych oskarżeń pod adresem zwyrodniałych sprawców ludobójstwa „epoki pieców” w szkicowniku „Wizji wojennych” z lat 1940—43 oraz w obrazach takich jak „Wojna” z 1942 i przede wszystkim „Obóz koncentracyjny” z 1945 r.

O profetycznych cechach wyobraźni artysty i o szczególnym panowaniu tej władzy duchowej w malarstwie Segalla — świadczy m.in. fakt, że wspomniane obrazy, uderzające siłą i autentyzmem przeżycia powstawały w słonecznej i dostatniej Brazylii z dala od rzeczywistego teatru okrucieństw wojny i koncentracyjnych obozów. Bolesny kontrast własnego dobrobytu materialnego z męką bestialsko mordowanych rodaków wyzwał w artyście potężny bodziec psychiczny współczucia, tej wyczulonej wrażliwości na wszelką ludzką niedolę, która jest stale obecnym podłożem sztuki Segalla, bez trudu dającym się odnaleźć już w jego najwcześniejszych pracach.

Nie bez powodu zaprzyjaźniony z Segallem pisarz niemiecki Stefan Zweig w prowadzonej na krótko przed śmiercią korespondencji z artystą łączył zarówno wcześniejszy „Pogrom”, jak i późniejszy „Statek z emigrantami”, w jedną wizję „tragedii współczesnych uchodźców, stłoczonych przed konsulatami, w statkach, pociągach i wzdłuż ulic. To jakby potężny fryz rozciągnięty od jednego do drugiego końca świata, fryz stanowiący prawdziwy dokument naszego czasu...” Po obejrzeniu zaś „Statku z emigrantami” Zweig nazwał ten obraz „prawdziwie proroczą syntezą współczesnej nędzy, przedstawioną w formie najboleśniej przemawiającej do naszej wrażliwości”.

W związku nowoczesnych, z ekspresjonizmu wyprowadzonych środków artystycznych z ideową walką o człowieka — Segall jako artysta wypowiedział się najpełniej. Świadom własnej drogi, posiadacz własnej formy — z właściwym mu poczuciem odpowiedzialności moralnej włączał się on tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej do wielkiego frontu sztuki walczącej. Nie zapomnijmy, że w tym samym 1937 r., w którym powstał „Pogrom” Segalla — powstała również „Guernica” Picassa. Wojenne zaś obrazy Segalla takie, jak „Statek z emigrantami” czy „Obóz koncentracyjny” — są nam szczególnie bliskie. Pokrewne w swym kierunku ideowym — przy odmiennych systemach formy, charakteryzujących odmiennie osobowości artystów — przypominają m.in. takie dzieła, jak „Ghetto” i „Elektra” Kowarskiego, „Treblinka” Adlera, „Oświęcim” i „Śmierć Amarylisa” Dunikowskiego.

Pod koniec życia zdążył Segall wyrazić w sposób niezapomniany tę formę sztuki, której poszukiwał od lat — swą własną formę ekspresjonizmu, bezpośredniego wyrazu współczucia artysty w stosunku do świata i ludzi, formę zdolną współczucie to wiernie przekazać, budząc podobny odzew w odbiorcach. Cel ten osiągnął w obrazach, ukazujących męczeństwo i śmierć. Odszedł zaś w momencie, w którym te same środki pragnął poświęcić wielkiej pieśni na cześć trwania niezniszczalnego piękna życia i natury. Ten wyraz monumentalnego piękna i klasycznego niemal spokoju przenika ostatnie cykle obrazów Segalla, przedstawiające górzyste pejzaże brazylijskie z bydłem u wodopoju, domki murzyńskiej biedoty na stromych stokach oraz gęste, pełne światła i koloru, choć niemal że ascetyczne w swej prostocie wnętrza lasów.

JULIUSZ STARZYŃSKI

FRAGMENTY WYPOWIEDZI O LASARZE SEGALLU

PAUL FERDINAND SCHMIDT:

W obrazach Segalla równowaga między przedstawianiem za pomocą koloru i konstrukcji a przymusem wewnętrznego uczucia, to znaczy: harmonia artystycznej zmysłowości z jej duchowym podłożem spełnia się tak całkowicie, że każdy — zależnie od własnego sposobu widzenia — dostrzega w nich przede wszystkim albo otchłań niezmiernie tragedii, albo też doskonałość malarskiego piękna.

GUIDO NEUMANN:

Bez wątpienia, jest on wielkim uczestnikiem ruchu Ekspresjonistów — lecz zarazem samotnikiem szczególnego autoramentu. Nie stworzy szkoły, bowiem nie znajdzie się nikt, kto umiałby podążać niezwykłą drogą jego duszy.

ROSA SHAPIRO:

Raz jeszcze otrzymujemy ze Wschodu dar w postaci wielkiego twórcy. Zewnętrzna, zmysłowa uroda nie odgrywa żadnej roli w tej twórczości. Za to z niewyciężoną mocą objawia się w niej życie wewnętrzne, to, co Segall nazywa „wewnętrzną prawdą”.

WILL GROHMANN:

Segall obywa się bez intelektualnych teorii, bez eksperymentowania, by zawsze odnaleźć taką formę ekspresji, jaka powołuje do życia najbardziej zasadnicze problemy. Jego grafika osiąga najwyższy stopień wyrazu w litografiach i rysunkach piórem. Od założeń realistycznych i rytmicznych twórczość jego dochodzi do dzieł, wobec których już nie pojmujemy jak to się dzieje, że duch materializuje się w formach tak nieskazitelnych. Tu abstrak-

cja staje się rzeczywistością. Wszystkie nieistotne skojarzenia zanikają, ustępując miejsca doskonałemu skupieniu. Przekazuje motyw po prostu, krystalizując kreskę i formę w najczystszej emanacji, jak ideę samą.

KAROL WOERMANN:

Lasar Segall wyraża w sposób bardzo osobisty zamyslenie przygnębionej duszy rosyjskiej. Obok Kandinskiego i Chagalla uznany został za najwybitniejszego artystę tej grupy. Najchętniej przebywa w nierzeczywistym świecie, gdzie gnomy, upiory i inne widma spotykają się z elementami życia ziemskiego. Théodor Daübler widzi w nim mistrza „sztuki kosmicznej”.

WALDEMAR GEORGE:

Segall — to przeciwieństwo obiektywnego badacza. Każde jego dzieło odpowiada jakiemuś przeznaczeniu. Ten wizjoner podszyty jest człowiekiem czynu, daleki zarówno marzycielstwu, jak i wyrachowaniu. Maluje nie po to by się schronić, oderwać, uciec od rzeczywistego świata. Nie po to, by wypełnić płaszczyznę, ozdobić lub zorganizować powierzchnię. Wypełnia swój własny los.

BERNARD CHAMPIGNEULLE:

Dzieło skupione i żarliwe, wyrażające się szczególnym symbolizmem, wzniosłym i tajemniczym. Mało znany obrazów tak skoncentrowanych w pełnym znaczeniu tego słowa.

PAUL FIERENS:

Bez szwanku przeszedł Lasar Segall od malarstwa do modelowania figur pełnych i płaskorzeźby. Jego określone i zwarte, a zarazem gibkie i podatne formy oderwały się od płaszczyzny płótna w sposób zupełnie naturalny i wiodą samodzielne życie w przestrzeni. W rzeźbie Segalla nie wyczuwamy wcale malarza, podlega ona własnym rytmom i prawom. Co więcej — w ostatnich jego obrazach gęstość i ciężar bryły często tak silnie się uwydatniają, że przychodzi nam się zastanowić, czy nie przemawia z nich rzeźbiarz...

PIERRE GUÉGUEN:

U Murzynów zaś Lasar Segall odkrywa tajemną tęsknotę rasy wygnańców. Jak dobrze maluje czarne księżycy tych twarzy, te skręcone włosy, te usta i monstualną pleć. Z jak wzniosłą prostotą umieszcza ich we wnętrzach lepianek, w małych domkach dla dużych lalek — obok zwierząt rodem z arki nie tyle Noego, ile Chama Noachidy. Murzyni Segalla niebardzo są podobni do „prawdziwych”, konwencjonalnych Murzynów. Przypominają raczej dzieła murzyńskiego geniuszu, te cudowne fetysze, poprzez które wypowiada się nieprzenikniona magia Czarnych.

MARIO DE ANDRADE:

Motywy poprzez które określi całą ziemię brazylijską napotka Lasar Segall w Campos do Jordao. W gwaszach, a zwłaszcza w olejach, które wtedy powstaną, Artysta koncentrować będzie z coraz to większą siłą jakości plastyczne i dramatyczne.

Jego drzewa i lasy staną się teraz zielonymi znakami świata roślinnego. Jego domy sprowadzą się do czystych form wielokątów, z którymi kontrastować będzie krągłe kłęby lub harmonizować prostą kreską rysowane grzbieity wołów... W tej opisowej prostocie, która działa z siłą plastyki ludowej i sprawia, że Segallowe dzieło jest dla wszystkich zrozumiałe, wiedza czuła i subtelna odkryje małą plamkę koloru, bądź ton mieniący się rzadkim blaskiem — feerię walorów, kontrastów, gradacji i ten dotyknący pędzla, który nie opowiada lecz raczej cicho podpowiada.

SŁOWO WSTĘPNE W KATALOGU XXIX BIENNALE W WENECJI, P. M. BARDI:

Jego dusza pełna była udręki i zamyslenia — od pierwszych też suchorytów, którymi ilustrował Dostojewskiego, skłaniał się do refleksji natury moralnej i religijnej. Pod koniec życia, jak gdyby czując, że odtwarzanie ludzkiej postaci nie jest już do przyjęcia w erze unicestwienia historii przez rozbitcie atomu — zwrócił się do pracy nad syntezą, której tematem stał się las — a elementem drzewo.

Obecna wystawa obejmuje wybór prac w wielkiej części dotąd nie publikowanych. Zadaniem jej jest nie tyle zestawienie ulubionej tematyki Artysty, ile danie poglądu na rzeczywistą wartość jego twórczości. Pragniemy, by pomogła w określeniu pozycji Segalla w ruchu Ekspresjonistów — niezależnie od sławy najwybitniejszego malarza brazylijskiego, jaka przypadła mu w udziale.

„L'UNITA”, MARIO DE MICHELI:

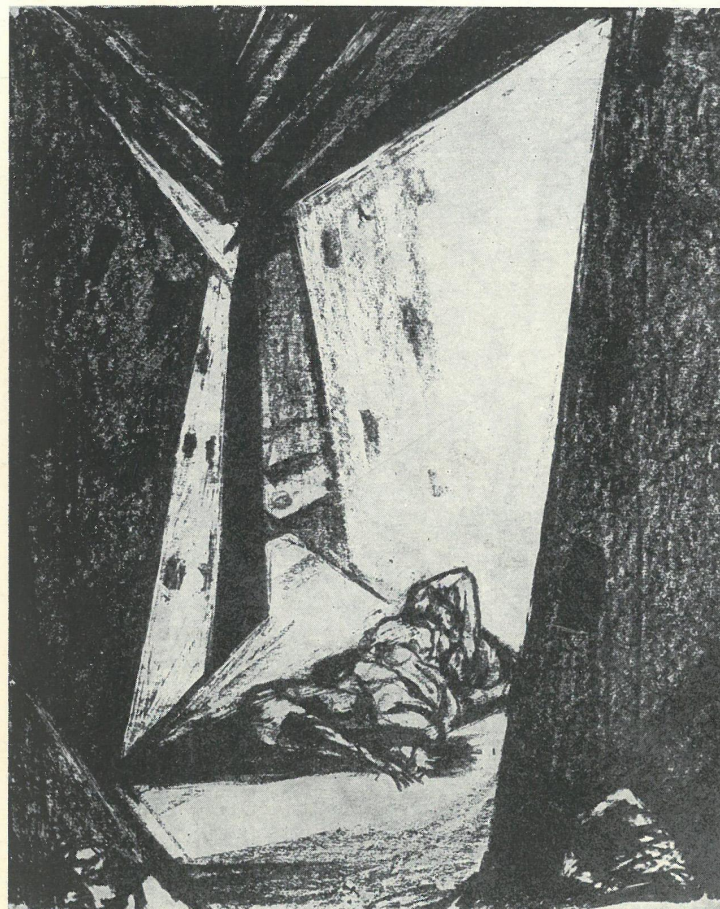
Segall jest autentycznym malarzem i natchnionym poetą. Artystyczne środowiska włoskie poznały go już dzięki wystawom w „Milione” i „Bragaglia” w 1934 r., obecnie wystawia w Wenecji ok. 100 prac: malarstwo, rzeźbę, grafikę... Poezja jurna i tęskna zarazem bije z tych dzieł, w których różne tendencje sztuki współczesnej skupiają się w ekspresyjnym działaniu. To jedna z najlepszych ekspozycji na Biennale.

„SETTIMANA INCOM`ILLUSTRATA”, LUCIANO BUDIGNA:

Z pośród sal i pawilonów zagranicznych nie wolno pominąć działu Brazylii, która prezentuje wielką wystawę indywidualną prawdziwego mistrza — Lasara Segalla... Ponad 30 lat mija od czasu gdy Segall definitywnie zerwał stosunki łączące go ze Starym Światem i oddał się całej sprawie odnowy sztuki południowo-amerykańskiej. Ze wszech miar zasłużył sobie na tytuł jej mistrza i promotora. Przeszło 30 lat pełnymi garściami czerpał z bogatej skarbnicy serc ludzkich i przyrody swej ojczyzny z wyboru... W jego sztuce tęsknota przeplata się nieustannie z nadzieją, miłość z okrucieństwem, z radością, przerażeniem i wreszcie z opętaniem ludzkim bólem: to ta sama tajemna sprzeczność, dzięki której geniusz rosyjski wzbogaca cywilizację światową od czasów Dostojewskiego, któremu Segall w młodości poświęcił cykle tragicznych drzeworytów.

JORGE DE LIMA:

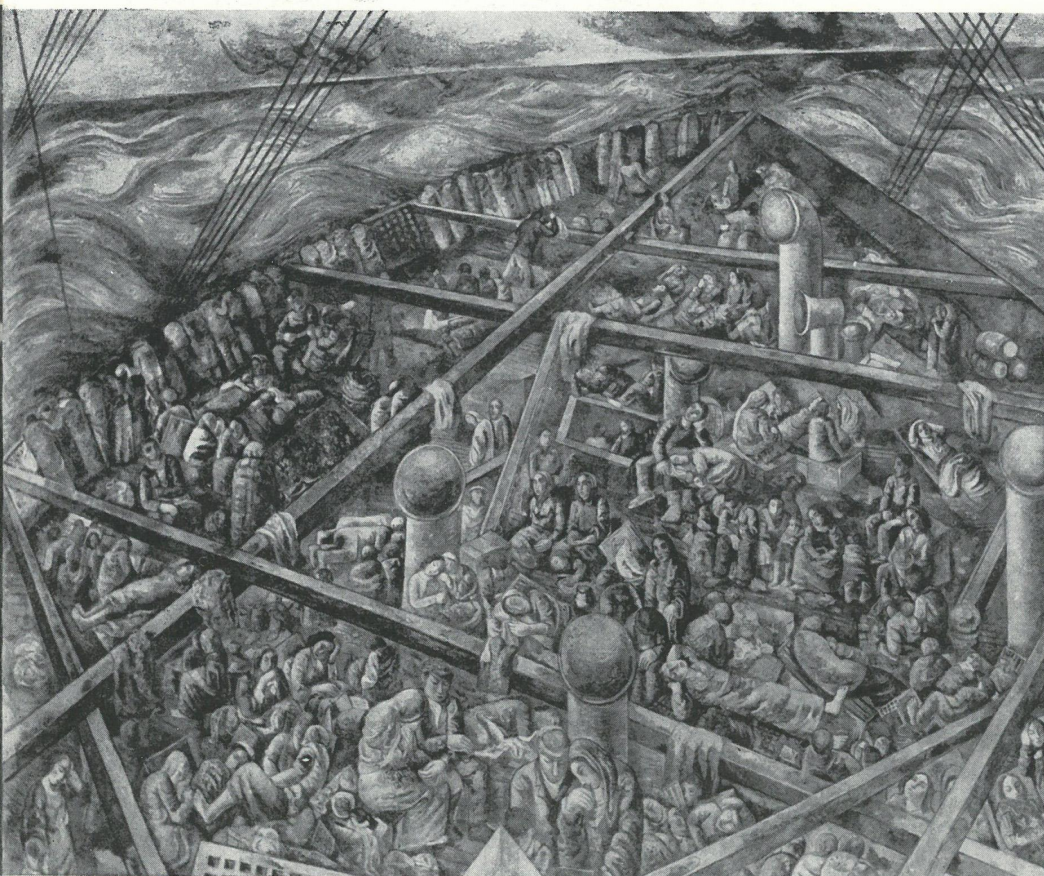
Maluje i rysuje instynktownie, na modłę ludowego twórcy — lecz w parze z tą szczerością nie przechodzącą nigdy w naiwność idzie świadomy talent wynalazcy, co ku swoim odkryciom zdąża nie przypadkowo, lecz szlakiem wytyczonym przez znawcę wszystkich mórz.



1. PO POGROMIE, 1912, litografia



2. RODZINA CHORYCH, 1920/22, olej



3. STATEK Z EMIGRANTAMI, 1939/41, olej



4. MATKA MULATKA, 1924, olej



5. ze szkicownika WIZJE WOJENNE, 1940—1943

6. BYDŁO W LESIE, 1939, olej



7. STUDIUM DO FAVELA II, 1955, olej





8. LAS Z PRZEBŁYSKAMI ŚWIATŁA, 1954, olej

JORGE AMADO:

Cud życia, bólu i radości powtarza się w każdym zakątku tej ogromnej pracowni, gdzie z rąk wielkiego artysty powstaje dzieło najpiękniejsze i prawdopodobnie najtrwalsze w całej obecnej twórczości brazylijskiej.

LOURIVAL GOMES MACHADO:

Wystarczy spojrzeć by zrozumieć, że w cudownym dziele Segalla nowoczesność wywodzi się wprost z tego, co jest odwieczne i powszechne...

JOSÉ GERALDO VEIRA:

W pracowni Segalla ujrzałem wyschnięty, niezawernikowany „Pogrom” — siny, jak gdyby wyrzeźbiony z mięsa ofiar. Ujrzałem też „Wojnę”, koloru siarki, na przedmieściach Stalingradu. „Statkiem z emigrantami” wyruszyłem na spotkanie z nimfą Kalypso. Zaprawdę, w ciągu tych dwóch godzin żywy Holbein stał u mego boku.

RALPH M. PEARSON:

Wystawa Lasara Segalla stała się jednym z najważniejszych wydarzeń kulturalnych w życiu Nowego Jorku. Dokumentuje ona wymownie jeden z głównych tematów, nurtujących dzisiejszy niespokojny świat: cierpienie zadawane człowiekowi przez człowieka; cierpienie milionów na wojnie, w obozach koncentracyjnych, w pogromach; cierpienie uchodźców. Innym powodem ważności tej wystawy jest to, że podobnie jak u Giotta, Brueghla czy El Greca wykazuje ona moc sztuki przekształcania przedmiotu jednostkowego w ogólny...

I jeszcze jedna przyczyna: zespolenie treści i formy zawsze znamionuje wielką sztukę, klasyczną zarówno jak nowoczesną.

PAUL FIERENS:

W swym ostatnim „Pogromie” i w dziełach pokrewnych Segall nie przyciska pedału łatwych efektów, nie akcentuje charakterów, nie nadużywa kontrastów, analogii i metafor. Wielkość zdobywa poprzez ogołocenie, dramatyczność poprzez samą siłę przekonania i szczerości. Ponad wszelkimi melancholiami, gorzkościami i buntem sięga po cudowną pogodę najsilniejszych.

GERMAIN BAZIN:

Segall nie opracowuje płótna pod wpływem natchnienia, lecz na drodze powolnego rozważania środków plastycznych. W ten sposób doszedł do prawdziwego klasycyzmu — „Statek z emigrantami” to jedna z najbardziej świadomie uporządkowanych kompozycji w sztuce naszych czasów.

JEAN CASSOU:

Wreszcie w Brazylii powstaną wielkie epiczne wypowiedzi Segalla, słusznie rozslawione obrazy: „Wojna”, „Obóz koncentracyjny” i najslawniejszy z nich „Statek z emigrantami”. Na ukos poprzez płaszczyznę płótna, prawie z lotu ptaka, rozciąga się szeroka „przestrzeń agonii”: ta skłębiona ludzkość wepchnięta w skrzynie i żeglująca po pełnym morzu należy do rzędu wielkich przedstawień tragedii naszego wieku. Sięga po najwyższy szczyt symbolu i to zapewnia jej trwałą popularność.

Malarstwo — sztuka niema — w takim właśnie dziele zyskuje moc równą wszystkim potęgom słowa.

OLEJE

1. GŁOWA DZIEWCZYNKI, 1908, 45 × 43
2. CHŁOPIEC W LESIE, 1910, 70 × 50
3. LAS I, 1910, 56 × 45
4. LEKTURA, 1910, 69 × 59
5. KAWIARNIA NA WOLNYM POWIETRZU, 1911, 64 × 54
6. ROSYJSKA WIEŚ, 1912, 73 × 90
7. LYŻWIARZE, 1912, 74 × 70
8. DWIE PRZYJACIÓŁKI, 1913, 122 × 96
9. GŁOWA MĘŻCZYZNY, 1913, 78 × 74
10. GŁOWA, 1913, 48 × 39
11. PORTRET SKRZYPKA STRIEMERA, 1915, 57 × 50
12. ŁOŻE ŚMIERCI, 1917, 106 × 116
13. KADDISCH (MODLITWA ZA UMARŁYCH), 1917, 97 × 80
14. WIECZNI TUŁACZE, 1918, 145 × 191
15. POSTAĆ BRZEMIENNEJ, 1919, 108 × 130
16. DWAJ CHŁOPCY, 1919, 98 × 84
17. AUTOPORTRET, 1919, 68 × 58
18. PORTRET P. WALESKA GERT, 1919, 61 × 46
19. WDOWA Z DZIECKIEM, 1919, 101 × 79
20. DOMOSTWO UBOGICH, 1920, 92 × 76
21. RODZINA CHORYCH, studium, 1920, 64 × 68
22. DWIE ISTOTY, 1920, 77 × 74
23. RODZINA CHORYCH, 1920/22, 156 × 190
24. MARTWA NATURA Z JASZCZURKĄ, 1920/22, 69 × 63
25. KOBIETA ZE ZWIERCIADŁEM, 1922, 81 × 69
26. ULICA, 1922, 144 × 112
27. MATKA MULATKA, 1924, 77 × 65
28. PEJZAŻ BRAZYLIJSKI, 1925, 76 × 66
29. ULICA ZBŁĄKANYCH DZIEWCZĄT I, 1926/56, 130 × 156
30. POLE BANANOWE, 1927, 100 × 138
31. RABIN W TALEŚCIE, 1927, 75 × 53
32. PORTRET BERTY SINGERMANN, 1928, 56 × 48
33. DZIECI Z LIŚCIEM BANANA, 1928, 77 × 58
34. SIEDZĄCA MATKA, 1929, 98 × 82
35. MURZYŃSKA MATKA II, 1929, 95 × 71
36. GŁOWA W LUSTRZE, 1929, 69 × 80
37. DWA AKTY, 1930, 117 × 90

38. ŻYD Z MODLITEWNIKIEM, 1930, 88 × 69
39. MACIERZYŃSTWO, 1931, 75 × 94
40. DOMY W LESIE, 1931, 68 × 74
41. OSSI, 1931, 74 × 64
42. PORTRET P. LULU LASARD, 1931, 45 × 43
43. PASTWISKO, 1933, 49 × 55
44. MARTWA NATURA ZE SZKLANKĄ WODY, 1933, 42 × 50
45. BIAŁY WAZON, 1935, 89 × 71
46. WOŁY, 1935, 57 × 34
47. MARTWA NATURA Z CYGAREM, 1935, 48 × 55
48. WIOSNA, 1936, 65 × 55
49. GŁOWY EMIGRANTÓW, 1936, 94 × 205
50. MARTWA NATURA Z WIDELCEM, 1936, 63 × 82
51. MARTWA NATURA Z GITARĄ, 1936, 61 × 73
52. MARTWA NATURA, 1936, 66 × 74
53. POGROM, 1936/37, 184 × 150
54. LUCY W BIAŁEJ KRYZIE, 1938, 77 × 55
55. MASKI, 1938, 108 × 120
56. KĄT W PRACOWNI, 1938, 122 × 55
57. BYDŁO NA GÓRZE, 1939, 77 × 81
58. BYDŁO W LESIE, 1939, 81 × 82
59. STATEK Z EMIGRANTAMI, 1939, 243 × 292
60. UMARŁE DZIECKO, 1941, 63 × 52
61. CZYTAJĄCA DZIEWCZYŃKA, 1941/42, 96 × 83
62. EXODUS II, 1942, 138 × 100
63. DZIEWCZYŃKA Z DŁUGIMI WŁOSAMI, 1942, 91 × 75
64. WOJNA, 1942, 240 × 288
65. MATKA „KABOCLA”, 1944, 73 × 61
66. OBÓZ KONCENTRACYJNY, 1945, 90 × 194
67. POSTAĆ LEŻĄCA Z CHUSTKĄ, 1946, 87 × 72
68. PORTRET, 1946, 87 × 72
69. CI, CO PRZEŻYLI, 1946, 147 × 114
70. LAS Z POCHYLONYMI DRZEWAMI, 1947, 69 × 60
71. LUCY Z ŻALUZJĄ, 1947, 45 × 43
72. BYDŁO W PEJZAŻU, 1948, 63 × 82
73. GRUPA ZBŁĄKANYCH DZIEWCZĄT, 1949, 90 × 77
74. POSTAĆ SCHYLONA (z cyklu ZBŁĄKANE DZIEWCZĘTA), 1949, 87 × 56
75. POSTAĆ Z ŻALUZJĄ (z cyklu ZBŁĄKANE DZIEWCZĘTA), 1949, 84 × 100
76. BYDŁO W ŚWIETLE KSIĘŻYCA, 1950, 63 × 73
77. SKAZANI, 1950/51, 178 × 205
78. SKAZANI, panneau, 1950/51, 175 × 110
79. LAS Z WYWRÓCONYMI PNIAМИ, 1952, 113 × 73

80. MYRA, 1952, 56 × 49
81. POSTAĆ W ŚWIETLE KSIĘŻYCA, 1952, 104 × 89
82. POSTAĆ STOJĄCA ZE ZWIERCIADEŁEM, 1953, 108 × 81
83. PUSTY POKÓJ ZBŁĄKANEJ DZIEWCZYNY, 1953, 82 × 54
84. POSTAĆ Z LAMPĄ, 1953, 116 × 81
85. POSTAĆ Z PROFILU (z cyklu ZBŁĄKANE DZIEWCZĘTA), 1953, 71 × 63
86. MUŁY W LESIE, 1954, 78 × 91
87. CHATA MIĘDZY DRZEWAMI, 1954, 124 × 89
88. POSTAĆ Z FIRANKĄ, 1954, 98 × 78
89. LAS Z PRZEBŁYSKAMI ŚWIATŁA, 1954, 121 × 94
90. WNETRZE RUDERY, 1954, 92 × 75
91. ŚWIATŁO PRZEBŁYSKUJĄCE W LESIE, 1954, 140 × 120
92. GŁOWA KOBIETY MIĘDZY DOMAMI, 1955, 86 × 105
93. DRUT KOLCZASTY, 1955, 86 × 105
94. LAS W SŁOŃCU, 1955, 124 × 89
95. GĘSTY LAS, 1955, 83 × 72
96. Studium do FAVELA II, 1955, 76 × 59
97. GRUPA NA TLE CEGIEŁ, 1955/56, 104 × 168
98. LEŚNA RUDERA, 1955/56, 59 × 47
99. LUCY W TONACJI RÓŻOWEJ, 1956, 65 × 55
100. GRUPA STOJĄCA, 1956, 82 × 99
101. LAS Z ROZGAŁĘZIONYMI KONARAMI, 1956, 134 × 101
102. MROCNZY LAS, 1956, 135 × 103
103. FAVELA II, 1956, 140 × 100
104. ULICA ZBŁĄKANYCH DZIEWCZĄT, II, 1956, 94 × 77

RZEŻBY

1. DWIE SIOSTRY, 1929, brąz płaskorzeźba
2. GRUPA SIEDZĄCA, 1934, brąz
3. GRUPA RODZINNA, 1934, brąz płaskorzeźba
4. DWIE POSTACIE, 1934, brąz
5. POSTAĆ W RUCHU, 1935, brąz
6. POSTAĆ SKULONA, 1935, brąz
7. GRUPA, 1935, brąz
8. DWIE PRZYJACIÓŁKI, 1936, brąz
9. GŁOWA, 1936, brąz
10. MACIERZYŃSTWO, 1936, brąz
11. PORTRET ŻONY ARTYSTY, 1936, brąz
12. PORTRET LUCY, 1941, brąz
13. DWA TORSY POCHYLONE, 1943, brąz

14. PARA, 1950, brąz
15. ZJEDNOCZENIE, 1950, brąz
16. ZBLĄKANE MATKI, 1951, brąz
17. MACIERZYŃSTWO, 1951, brąz
18. SIEDZĄCA POSTAĆ Z DZIECKIEM, 1953, brąz
19. MATKA Z DZIECKIEM, 1954, brąz
20. DWA TORSY WYPROSTOWANE, 1954, brąz
21. DWIE POSTACIE, 1955, brąz płaskorzeźba
22. GRUPA MATEK, 1955, brąz płaskorzeźba

AKWARELE, RYSUNKI, GRAFIKA

1. MATKA Z DZIECKIEM, 1915, akwarela, 32 × 33
- AKT NA KANAPIE, 1945, akwarela, 30 × 44
- ZBLĄKANE POSTACIE, 1919, akwarela, 28 × 21
- CZERWONA KANAPA, 1927, akwarela, 23 × 26
2. UCHODZCY, 1922, akwarela, 38 × 48
- AKT WE WNETRZU, 1916, akwarela, 45 × 29
- PIJAK, 1930, akwarela, 50 × 26
- MACIERZYŃSTWO, 1918, akwarela, 47 × 55
4. GŁOWA KOBIETY, 1919, akwaforta, 24 × 21
- DWAJ ŚLEPCY, 1920, rysunek, 54 × 43
- KOBIETA SIEDZĄCA, 1919, rysunek, 64 × 50
- KOBIETA WE WNETRZU, 1921, akwaforta, 37 × 43
6. MALARZ I MODEL, 1919, rysunek, 23 × 30
- KOBIETA LEŻĄCA, 1919, rysunek, 23 × 30
- WSPOMNIENIE O WILNIE PODCZAS WOJNY, 1917, rysunek, 38 × 27
- NIEWIDOMY MUZYKANT, 1919, rysunek, 22 × 26
- STARY TALMUDYSTA, 1910, rysunek, 13 × 21
- PASTERKA, 1919, rysunek, 22 × 29
- WSPOMNIENIE O WILNIE PODCZAS WOJNY, 1917, rysunek, 24 × 15
- DOM WARIATÓW, 1919, akwaforta, 21 × 28
7. SZEŚĆ GŁÓW KOBIECYCH, 1918—23, rysunki
8. BYDŁO NA ŁĄCE, 1931, akwarela, 42 × 38
- KROWA, 1930, akwarela, 30 × 28
- Ze szkicownika WIZJE WOJENNE, 1941, rysunek 18 × 15
- ZWIERZĘTA W ŚWIETLE KSIĘŻYCA, 1954/56, akwarela, 24 × 27
- BYDŁO W GÓRACH, 1954/56, rysunek law., 31 × 44
- LEŻĄCA KROWA Z CIELĄTKIEM, 1954/56, rysunek kol., 15 × 23

9. 11 akwafort i suchorytów z cyklu EMIGRANCI, 28 × 35

10. GŁOWA OJCA, 1917, awarela, 30 × 35
- RODAŁY, 1922, akwarela, 43 × 23
- GŁOWA DZIEWCZYNKI, 1918, rysunek, 41 × 33
- GRUPA, 1950, tusz, 28 × 20
6. 11. 6 rysunków kol. do dekoracji i kostiumów baletu Bartoka ZACZAROWANY MANDARYN, 1953
- 11a. PORTRET POETY T. DAŪBLERA, 1920, akwarela, 48 × 30
- DWIE GŁOWY, 1920, akwarela, 11 × 20
- MATKA Z DZIECKIEM, 1915, akwarela, 13 × 17
- MŁODA KOBIETA Z CZERWONYMI WARGAMI, 1952—56, 44 × 30
- REBEKA, 1924, akwarela, 44 × 24
12. RODZINA, 1922, akwarela, 47 × 44
13. POSTAĆ W MOTORÓWCE, 1918/19, akwarela, 23 × 28
- RYBACY Na ŻAGŁÓWCE, 1919, akwarela, 16 × 27
- DZIECKO NA BRZEGU MORZA, 1917, akwarela, 26 × 18
- UMARŁE DZIECKO, 1919, akwarela, 26 × 18
- WNETRZE Z RYBAKAMI, 1916, akwarela, 22 × 27
14. GŁOWA MŁODEJ MULATKI, 1930, akwarela, 42 × 32
- GŁOWY MULATEK, 1927, akwarela, 40 × 51
- CZARNA MATKA MIĘDZY DOMAMI MIASTA, 1927, akwarela, 38 × 51
15. WOŁY W ZAPRĘGU, 1936, rysunek, 22 × 30
- PEJZAŻ GEOMETRYCZNY, 1926, akwarela, 31 × 22
- RUDEKA I LEŻĄCY WÓŁ, 1923, rysunek, 6 × 13
- POSTACIE NA TLE WZGÓRZA, 1924, akwarela, 32 × 31
- BYDŁO I PALMY, 1930, akwaforta, 26 × 32
16. ODPOCZYWAJĄCY WÓŁ, 1936, rysunek, 17 × 24
- MUŁY, 1933, akwarela, 34 × 45
- CIELAK BRĄZOWY, 1954/56, rysunek kol., 24 × 16
- CIELAK ŻÓŁTY, 1954/56, rysunek kol., 24 × 16
- WOŁY W GÓRACH, 1954/56, 26 × 35
- DWA WOŁY, 1931, rysunek, 23 × 31
17. RABIN I UCZNIOWIE, 1931, akwarela, 37 × 48
- PROFIL ŻYDA, 1930, akwarela, 38 × 31
- ŻYD W TALEŚIE, 1930, akwarela, 47 × 32
- GŁOWA ŻYDA, 1931, akwarela, 38 × 31
18. MATKA Z ROZPUSZCZONYMI WŁOSAMI, 1952/56, akwarela, 51 × 40
- MATKA KARMIAĆCA, 1930, akwarela, 36 × 51
- GŁOWA DZIEWCZYNY OPARTEJ, 1947, akwarela, 44 × 56
- DZIEWCZYNA W ZIELENI, 1953, 35 × 25

19. PROFIL MĘŻCZYZNY Z FAJKĄ, 1930, akwarela, 45 × 31
MATKA Z DWOJGIEM DZIECI, 1932, akwarela, 45 × 34
KOBIEITA BRZEMIENNA Z KSIĄŻKĄ, 1930, akwarela, 50 × 32
20. BYDŁO W ŚWIETLE KSIĘŻYCA, 1955, akwarela, 35 × 25
WOŁY ŻÓLTE, 1931, akwarela, 51 × 40
WOŁY SZARE, 1930, akwarela, 50 × 50
WOŁY ODPOCZYWAJĄCE, 1930, akwarela, 32 × 46
21. DWIE POSTACIE ZWRÓCONE DO SIEBIE, 1948, akwarela, 30 × 37
POSTAĆ Z NOGAMI SKRZYŻOWANYMI, 1932, akwarela, 30 × 36
GŁOWA WYSUNIĘTA PRZEZ ŻALUZJĘ, 1948, 30 × 36
DWIE PRZYJACIÓLKI, 1937, akwarela, 44 × 33
22. DZIEWCZYNIKA SIEDZĄCA PRZED LUSTREM, 1949/53, akwarela, 50 × 35
POSTAĆ Z OBNAŻONĄ PIERSIĄ, 1949/53, akwarela, 49 × 17
DWIE POSTACIE WE WNĘTRZU, 1949/53, 45 × 52
23. MALARZ I MODELKA, 1936/43, akwarela, 51 × 38
CHŁOPIEC NA KANAPIE, 1943, akwarela, 37 × 49
MŁODY MALARZ, 1954, akwarela, 51 × 40
24. POSTAĆ W LILIOWEJ SUKNI, 1920, akwarela
SIEDZĄCA MULATKA, 1930, akwarela, 50 × 30
ŻEBRZĄCA MATKA, 1933, akwarela, 46 × 31
POSTAĆ SIEDZĄCA, 1949, akwarela, 40 × 23
25. DWIE POSTACIE SCHYLONE, 1954/56, akwarela, 37 × 48
PARA, 1955/56, rycina kol., 46 × 30
DWIE PRZYJACIÓLKI, 1945, rysunek kol., 35 × 25
DWIE PRZYJACIÓLKI, II, 1945, rysunek kol., 32 × 22
POSTAĆ Z PTAKIEM, 1954/56, rysunek, 43 × 46
26. BYDŁO W ŚWIETLE KSIĘŻYCA, 1954/56, akwarela, 32 × 46
LAS Z KRZYŻUJĄCYMI SIĘ PNIAМИ, 1954/56, akwarela, 35 × 51
LAS Z POCHYLONYMI PNIAМИ, 1954/56, akwarela, 45 × 30
JEZDZIEC W LESIE, 1954/56, akwarela, 33 × 22
PIRAMIDA ZE ZWIERZĄT, 1945, sepia, 27 × 30
27. SIEDZĄCY CHŁOPIEC, 1919, rysunek, 35 × 33
POSTACIE WE WNĘTRZU, 1922, rysunek, 27 × 35
CHŁOPIEC ZE ZŁOŻONYMI RĘKOMA, 1920, rysunek, 49 × 35
NIEWIDOMY Z LASKĄ, 1920, rysunek, 58 × 42
PRASOWACZKA, 1922, rysunek, 37 × 47

28. Z albumu BUBU, 1921, litografia, 57 × 44
AUTOPORTRET, 1914, tusz, 32 × 20
GŁOWA, 1914, tusz, 27 × 23
ŻAŁOBA, 1920, rysunek, 34 × 27
Studium postaci do DOMOSTWA UBOGICH, 1920, litografia, 39 × 28
29. ŻEBRACZKA, 1905, ołówek, 49 × 37
STARZEC Z LASKĄ, 1911, rysunek, 32 × 23
GŁOWA STAREJ KOBIEITY, 1912, ołówek, 44 × 33
STARA KOBIEITA SIEDZĄCA, 1919, ołówek, 49 × 37
DWOJE DZIECI, 1911, ołówek, 48 × 36
30. PORTRET HOFFMANNĄ, 1921, rysunek, 56 × 45
GŁOWA MŁODEGO MĘŻCZYZNY, 1920, rysunek, 56 × 40
PORTRET, 1921, rysunek, 45 × 35
PORTRET TANCERZA SERGIO ROBERTS, 1944, rysunek, 48 × 33
31. ILUSTRACJA DO „MAASSE BICHEL”, 1923, litografia, 18 × 13
ILUSTRACJA DO „MAASSE BICHEL”, 1923, litografia, 18 × 13
DZIECKO Z WILNA SIEDZĄCE, 1916, akwaforta, 20 × 14
ZŁOŻENIE DO GROBU, 1915, drzeworyt, 12 × 16
DZIEWCZĘTA ZBŁĄKANE W ŚWIETLE KSIĘŻYCA, 1919, drzeworyt, 16 × 12
GRUPA, 1916, rysunek, 20 × 18
STARCY SIEDZĄCY, 1919, drzeworyt, 16 × 12
PARA, 1912, tusz, 16 × 11
NIEWIDOMY CHŁOPIEC, 1918, akwaforta, 23 × 20
DOM WARIATÓW, 1922, rysunek, 23 × 30
ŻEBRACY, I, 1918, akwaforta, 24 × 17
32. GŁOWY L. I M., 1919, rysunek, 36 × 26
PORTRET MARIИ WIGMAN, 1921, akwaforta, 24 × 20
GŁOWA, 1918, akwaforta, 21 × 16
PORTRET PISARZA GORELLICKA, 1919, akwaforta, 24 × 20
PORTRET G., 1919, akwaforta, 21 × 16
33. MODLITWA PRZY KSIĘŻYCU, 1918, drzeworyt, 25 × 29
MODLĄCY SIĘ CHŁOPIEC, 1920, drzeworyt, 25 × 20
DZIEWCZĘTA ZBŁĄKANE, 1919, drzeworyt, 23 × 23
MACIERZYŃSTWO, 1920, drzeworyt, 24 × 18
34. RODZINA II, 1919/20, litografia, 47 × 63
PARA, 1916, litografia, 49 × 39
Z albumu DIE SANFTE, 1917, litografia, 41 × 37
ŚWIĘTO, 1920, drzeworyt, 35 × 30

35. **PORTRET KOBIETY**, 1916, akwaforta, 33 × 29
KOBIETA W PŁASZCZU, 1921, rysunek, 40 × 27
GRUPA RODZINY, 1920, akwaforta, 29 × 24
Z albumu **WSPOMNIENIA O WILNIE**, 1917, akwaforta, 28 × 22
37. **PORTRET P. DR W.**, 1919, akwaforta, 30 × 24
GŁOWA Z FAJKA, 1920, rysunek, 39 × 29
38. **PORTRET HOFFMANNA**, 1919, rysunek, 56 × 45
PORTRET ZOE CARUSO, 1916, rysunek, 45 × 35
PORTRET MALARZA WOLLHEIMA, 1921, rysunek, 45 × 35
40. **ULICA I OKNA**, rysunek kol., 24 × 16
WNĘTRZE Z LUSTREM, 1926, akwaforta, 28 × 21
DWIE POSTACIE WE WNĘTRZU, akwaforta, 28 × 21
TRZY POSTACIE WE WNĘTRZU, akwaforta, 24 × 18
GRUPA SIEDZĄCA, 1926, akwaforta, 18 × 20
GRUPA SIEDZĄCA PRZED DRZWIAMI, akwaforta, 33 × 25
POSTAĆ Z KAKTUSEM, 1927, akwaforta, 23 × 18
ULICA I DOMY W „MANGO”, 1925, akwaforta, 22 × 26
GŁOWA PRZED ŻALUZJĄ, akwaforta, 21 × 18
41. **DOM**, 1929, drzeworyt, 31 × 41
CZERWONA FIRANKA, 1925, rysunek kol., 15 × 10
GRUPA Z GRAMOFONEM, 1929, akwaforta, 28 × 21
GRUPA NA SCHODACH, 1928, akwaforta, 23 × 18
DWIE POSTACIE, 1928, akwaforta, 23 × 18
POSTAĆ Z KARTAMI, 1929, akwaforta, 30 × 21
42. **POSTAĆ NA BRZEGU MORZA**, 1929, drzeworyt, 21 × 26
GŁOWA MARYNARZA, 1929, 24 × 18
FALE, 1929, drzeworyt, 25 × 32
EMIGRANT, 1929, drzeworyt, 18 × 24
GRUPA EMIGRANTÓW, 1926, drzeworyt, 22 × 28
EMIGRANCI W ŚWIETLE KSIĘŻYCA, 1926, drzeworyt, 25 × 18
43. **IMPRESJA Z RIO DE JANEIRO**, 1930, akwaforta, 21 × 25
KARNAWAŁ, 1926, akwaforta, 28 × 21
IMPRESJA Z RIO DE JANEIRO, 1930, akwaforta, 18 × 24
FAVELA NA WZGÓRZU, 1926, akwaforta, 24 × 30
IMPRESJA Z RIO DE JANEIRO, 1929, akwaforta, 28 × 33
GŁOWA, 1929, akwaforta, 20 × 15
44. **MARIO DE ANDRADE W HAMAKU**, 1929, akwaforta, 25 × 32
DRZEWO BANANOWE, 1929, drzeworyt, 28 × 14
ZBOCZE PAGÓRKA, 1926, akwaforta, 22 × 28
KOBIETA ZBIERAJĄCA KAWĘ, 1928, akwaforta, 20 × 15
KRZEW KAWY, 1928, akwaforta, 28 × 22
PLANTACJA KAWY, 1930, akwaforta, 34 × 27

45. **PROFIL TULIA DE LEMOS**, 1937, rysunek, 56 × 39
PORTRET VON LUCKENA, 1926, rysunek, 44 × 33
PROFIL MĘŻCZYZNY, rysunek, 29 × 22
PORTRET OTTO DIXA, 1920, rysunek, 29 × 22
PORTRET RECYTATORKI BERTY SINGERMANN, 1928, rysunek law., 28 × 21
46. **LAS Z WYSMUKŁYMI PNIAMI**, 1954/56, rysunek, 32 × 46
LAS Z GRUBYMI PNIAMI, 1954/56, rysunek, 37 × 59
PNIE DRZEW, 1954/56, rysunek, 37 × 59
LAS Z CIENKIMI SPLECIONYMI PNIAMI, 1954/56, rysunek, 46 × 35
47. **LAS Z CZARNYM LISTOWIEM**, 1954/56, tusz, 32 × 46
LAS Z RZADKIMI CZARNYMI PNIAMI, 1954/56, tusz, 46 × 32
LAS Z GĘSTYMI CZARNYMI PNIAMI, 1954/56, tusz, 46 × 32
48/59. 72 rysunki ze szkicownika **WIZJE WOJENNE**, 1940/43, różne techniki, 18 × 15
60. **PORTRET P. SCHMIDT**, 1921, rysunek
PORTRET KOBIETY, 1919, rysunek
61. Z albumu **WSPOMNIENIA O WILNIE**, 1917
62. Z albumu **WSPOMNIENIA O WILNIE**, 1917
WILNO I JA, 1910, litografia
POSTAĆ KŁĘCZĄCA (z albumu **DIE SANFTE**), 1917, litografia
MĘŻCZYŻNA I KOBIETA (z albumu **DIE SANFTE**), 1918, litografia
63. **CZUWANIE PRZY ZMARŁYM**, 1929, drzeworyt
MUSSI, 1926, suchoryt
KARTKA PAMIĄTKOWA, 1922, drzeworyt
GŁOWA A. S., 1927, drzeworyt

Projekt plakatu
HENRYK TOMASZEWSKI
Opracowanie graficzne katalogu
MARIAN BOBUSZ

Stol. Zakł. Graf. Z. W. Zam. 135 — 500 — S-9

Cena zł 12.—

