

ИНДИВИДУАЛИЗАМ И КОЛЕКТИВИЗАМ У УМЕТНОСТИ ПОСЛЕДЊИХ ДЕЦЕНИЈА 19. ВЕКА

- Напуштање старог система патронаже у уметности, утемељеног на цркви и држави као доминантним факторима, суочило је уметнике 19. века са огромним изазовима.
- Консеквенце те промене читавале су се на економском, друштвеном, идеолошком и психолошком нивоу. Уметничка удружења и приватне галерије настају као последица растућих потреба буржоазије за уметношћу и непосреднијм контактима са уметницима.
- Контакти између уметника који су деловали унутар и изван академског система слабе. Тај изостанак друштвене комуникације и веза надомештен је формирањем уметничких колонија и група или кроз неформалне састанке уметника у кафеима или атељеима.
- Комуникација између уметника била је важна из психолошких, креативних и економских разлога. Размена идеја и отвореност за нове утицаје деловали су подстицајно на мисаони процес и креативни потенцијал, а успостављање ширих контаката омогућило је излагање у већем броју галерија, чешће наступе на изложбама и боље зараде, што је имало позитивне ефекте у погледу социјалног и професионалног статуса уметника.
- Удружени уметници постигли су афирмацију и стекли угледно место на уметничкој сцени, док су усамљени аутсајдери углавном остајали анонимни и на маргини културних и друштвених збивања.

ГРУПА „НАБИ“ (1889–1900)

- Група „Наби“ представљала је асосијацију уметника напредних схватања, незадовољних наставним програмом Академије Жилијен у Паризу, који су себе сматрали носиоцима новог погледа на свет, који ће човечанство вратити на пут среће и испуњења, па отуда и назив групе – реч „наби“ на хебрејском језику значи „пророк“.
- **Чланови групе** били су сликари: **Емил Бернар, Пол Серизје, Морис Дени, Пол Рансон, Едуар Вијар, Пјер Бонар** и скулптор **Аристид Мајол**. У почетку, окупљали су се у кафеу „Коштана срж“, а касније им је стециште био Рансонов атеље на Монпарнасу.
- Заједничко им је било интересовање за **филозофију, религију, синтезу свих уметности и технолошке експерименте**. У свом уметничком раду примењивали су нестандартне материјале (картон, тканине) и оперативне поступке (нове графичке технике).
- Идеја **синтезе** манифестовала се у њиховој комплексној уметничкој пракси: сликању мурала, илустровању књига, изради костима и сценографија за драмске представе (Хенриха Ибзена, Аугуста Стриндберга и Оскара Вајлда, те сатиричну фарсу *Краљ Иби* Алфреда Жарија), затим у дизајнирању позоришних репертоара и плаката, декоративних паравана и витража за њујоршку компанију Тифани. Тим коцептом синтезе, мултидисциплинарном уметничком праксом и широком мрежом контаката најавили су авангарду у 20. веку.
- Остварења Наби групе била су промовисана у популарним уметничким часописима: *Echo de Paris*, *Mercure de France* и *La Revue Blanche*, која је била упориште њиховог јавног деловања и оглашавања.
- Излагали су у *Салону независних* и *Салону импресиониста и симболиста*, а били су једнако агилни и у успостављању контаката са критичарима, издавачима, позоришним уметницима, колекционарима и богатим индустријалцима као новим патронима.

уметничка идеологија групе Наби:

- Гогена су прогласили за предводника, идејног вођу групе, а то је била улога коју је он радо прихватио иако је тада живео на острвима Јужног Пацифика.
- Иако су њихови индивидуални изражајни модели били хетерогени (једни су преферирали синтетички метод, а други неоимпресионистички идиом), а верска уверења била различита (Дени је био посвећени католик, а Рансон поклоник теозофије), чланови групе Наби делили су истоветну веру у моћ уметности да утиче на ставове људи и мења друштво.
- Гајили су поверење у универзални естетички осећај, наивну експресију (неопрIMITИВИЗАМ) и идеју о повезаности човека и природе. Као и други уметници тог времена, инспирисали су се географски далеким и примитивним културама ваневропске и европске провенијенције (готика, француски примитивци 15. века, симболизам, јапанске естампе итд.), док су решења и искуства старије генерације неоимпресиониста настојали да синтетизују и инкорпорирају у свој уметнички поступак. Циљ им је био да изразе личне емоције и животну истину, суштину живота на исконски, непосредан и експресиван начин.
- Инсистирали су на естетској форми и колористичком ефекту слике занемарујући њен садржај, а себе су промовисали као творце „чисте уметности“. У чланку објављеном **1890.** у часопису *Art et Critique*, **Морис Дени** је сумирао основна начела групе у **програмској изјави** која се може сматрати манифестом групе:

Слика – пре него што је ратни коњ, женски акт или нека анегдота – јесте у суштини равна површина прекривена бојама, према извесном распореду.

- Тиме је Дени желео да каже да је модерна слика резултат низа уметникових претходних одлука везаних за то где и како нанети боју на платно. Присуство препознатљивих форми у слици није циљ, него нуспроизвод уметниковог одлучивања током оперативног поступка.

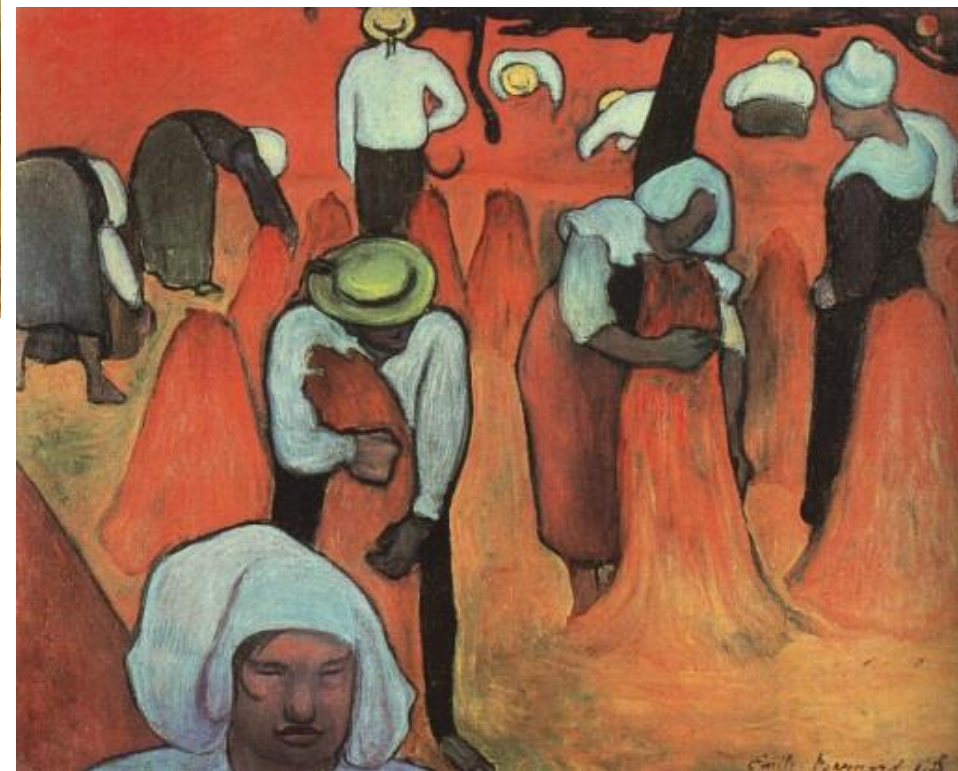
ЕМИЛ БЕРНАР

Током боравка у уметничкој колонији у Понт Авену 1888, **Бернар** је креирао једну специфичну синтаксу, тзв. **клоазонизам** – инспирисан техником емајлирања стакла за готичке витраже са оловним спојницама.



Аутопортрет са
Гогоновим портретом за Винсента (1888)

Одликују га широке површине боје уоквирене тамним, наглашеним контурама, синтетизоване форме, порицање дубине простора и скулпторалног моделовања. Илузија просторних планова постигнута је алтернацијом бојених површина различитог интензитета. Парадигму овог синтетичког метода представља његов **Аутопортрет са Гогоновим портретом за Винсента (1888)** и слика **Жетва хељде (1891)**.



Жетва хељде (1891)

ПОЛ СЕРИЗЈЕ

У Понт Авену настаје:

- слика **Талисман (1888)**, малих димензија и смелих формалних решења, која представља парадигму Серизјеовог личног доживљаја природе на граници апстракције
- просторни односи и предметни план су занемарени, а фокус је на бојама распоређеним према унутрашњем осећају уметника
- иако недовршена, ова слика постала је непресушни извор инспирације за чланове групе Наби и отворила пут развоју апстракције
- Од 1889. Серизје се посветио организацији групе и теоријској артикулацији њених начела, касније публикованих у књизи *Абецеда сликарства* (1921).



PAUL SÉRUSIER (1863-1927) - LE TALISMAN.
(H. 0,27; L. 0,215). CLERMONT D'OISE,
COLLECTION M^{ME} BOULET-DENIS.

реакција на друштвено-политичка збивања

- Последњих деценија 19. века Француску потресају бројни немири, насиље и терор проистекли из конфронтација присталица старог и новог режима (царство/република), као и дубоке идеолошке, друштвенополитичке и верске поделе.
- Оне су биле праћене појачаном религиозношћу и појавом низа нових култова и верских учења, успостављених као одговор на убрзану модернизацију друштва, индустријализацију, капиталистичку експлоатацију, интелектуални анархизам и научни емпиризам.
- Поједини уметници инспирацију су налазили у **теозофији**, тј. филозофији религије која кореспондира са идејом Вилијама Блејка да су „све религије једно“ и да се до спознаје божанског долази путем мистичног искуства, односно субјективног доживљаја појединца (без посредовања цркве и свештеника). То је представљало почетну тачку у превазилажењу неразумевања другачијих духовних традиција, рушења баријера утемељених на игноранцији ваневропских култура, ксенофобији и тези о културном приоритету западноевропске цивилизације.
- Реч је о својеврсном наставку теолошких промишљања демократских, егалистичких идеала просветитељског покрета и научном приступу у компаративним студијама религије и културе. Управо у том контексту требало би посматрати слике Пола Рансона и Мориса Денија.

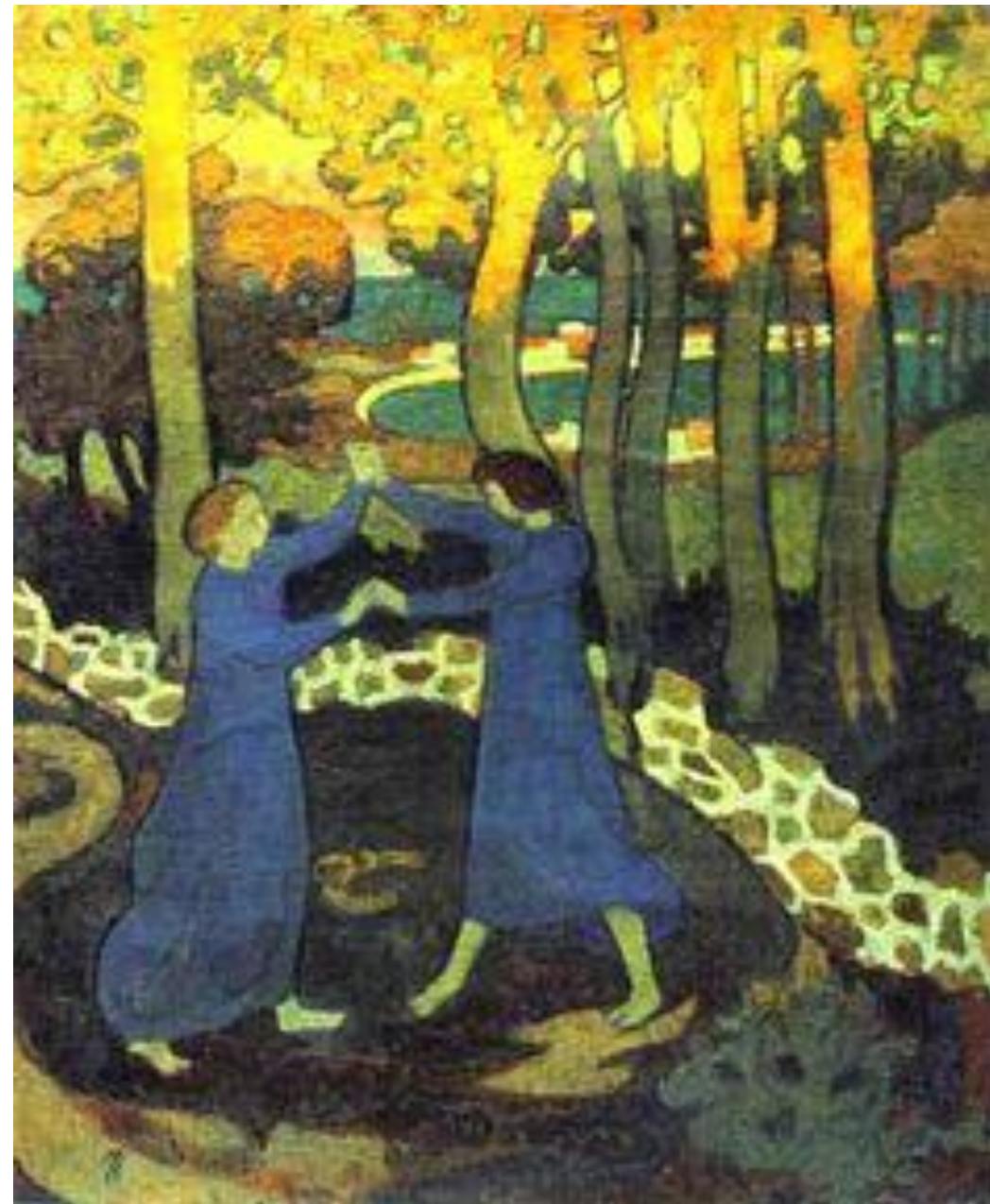
ПОЛ РАНСОН

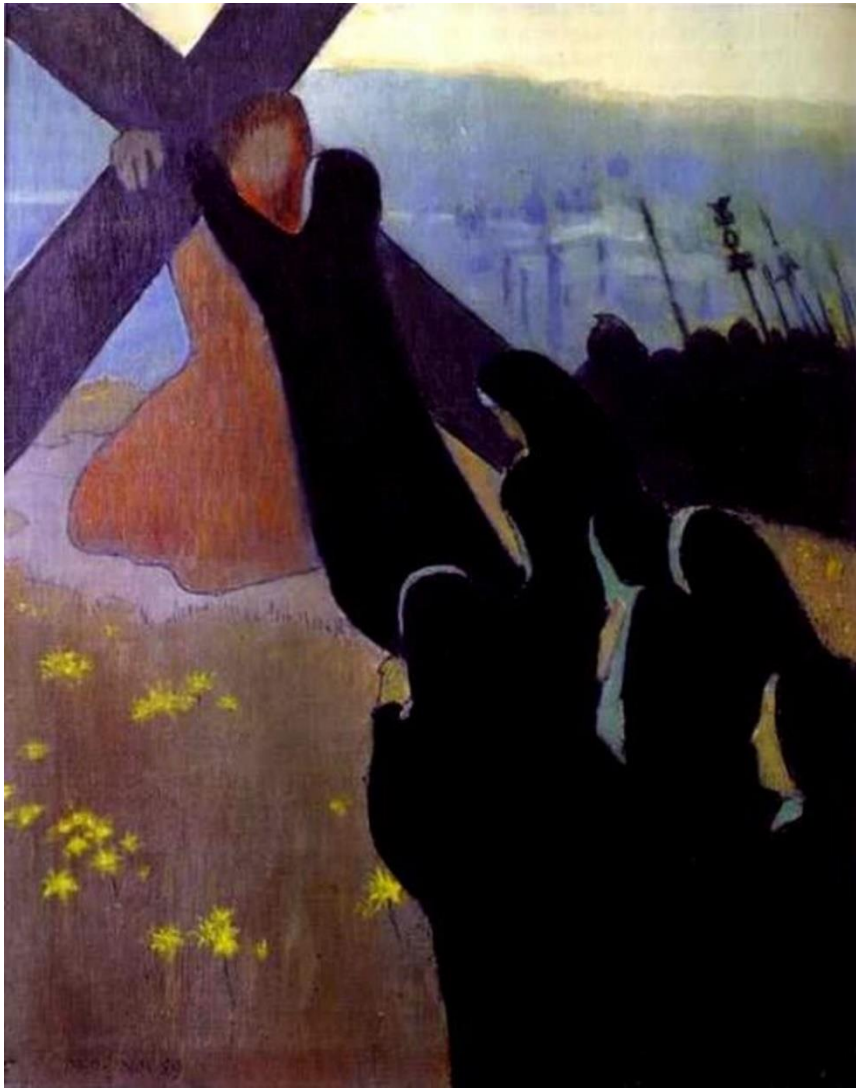
- Палетом сведеном на три основне боје (плава, црвена и жута) и њиховом симболистичком сугестивношћу, Рансон је у слици **Христ и Буда (1890)** настојао да успостави хармоничан однос између Истока и Запада на примеру две репрезентативне религије: хришћанства и будизма.
- Распетог Христа у позадини фланкирају две групе: на десној страни су постројени редови душа у молитви, леђима окренутих од Христа и Буде, а на левој страни је неартикулисана радознала гомила која гледа ка њима. Они са десне стране су дубоко индоктринирани религијом, те уопште и не размишљају о дубљем значењу свог верског опредељења, док они на левој обраћају једнаку пажњу и на Христа и на Буду, судећи по ставу који имплицира отвореност за нове идеје.
- Цветови лотоса, симбола поновног рођења, у првом плану указују на оптимистичну духовну поруку Рансонове слике.
- У традиционално конципираним представама, спашени праведници су представљани са Христове десне стране, а проклети грешници са леве. Рансон овом сликом сугерише да ригидна, слепа побожност води у проклетство, а да отворена духовност доноси спасење.



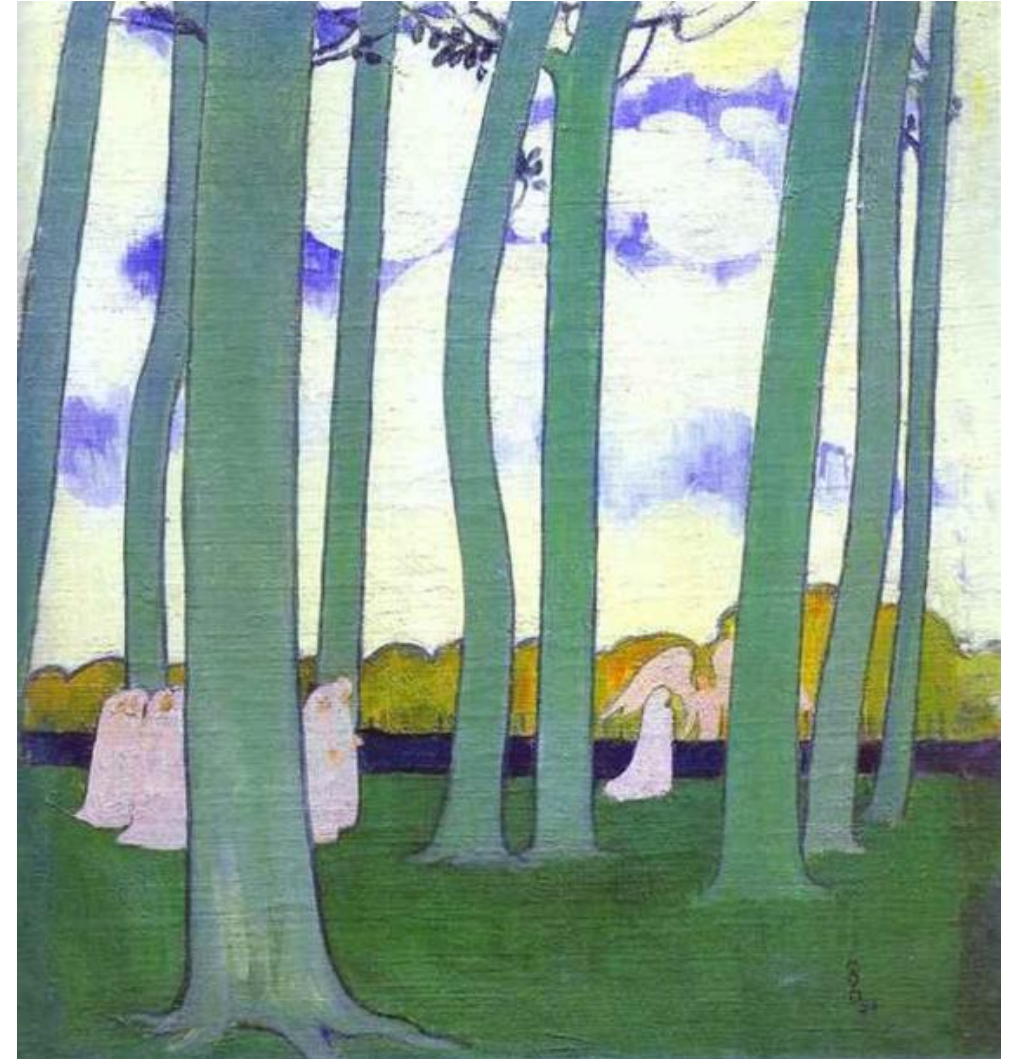
МОРИС ДЕНИ

Денијев умеренији, али више конвенционалан став према религији евидентан је у слици **Борба Јакова и Анђела (1892)**, чији гестови подсећају више на плесну кореографију него на рвачку борбу. Избор теме вероватно је проистекао из Денијеве жеље да реинтерпретира истоветни садржај ранијих дела Делаacroa и Гогена, са циљем да успостави властиту позицију у историји уметности. Међутим, док су у њиховим делима учесници драме бројнији, а збивање широко компоновано, у Денијевој кондензованој композицији у фокусу су две фигуре, које се разликују само по боји косе и дужини плавих одора. Разлика између људског и божанског тиме је минимализована, али и феминизирана. Контраст између топлих (црвена) и хладних (плава, мрка) боја појачава утисак драме и конфликта. Симплификација боје, форме и детаља, као и занемаривање реалних пропорција и перспективе, кореспондира са уметничком идеологијом групе Наби. Широке бојене површине грубе текстуре и изражене контуре форми поништавају дубину простора, односно наглашавају његову сведеност на две димензије и утисак декоративности. Имагинативни карактер сцене сугерисан је композиционим решењем, тоналитетом и техником извођења слике. Пажљиво одабрани и организовани бојени ентитети креирају декоративни патерн, који наглашава артифицијелност призора и подстиче посматрача да рамишља о духовном значењу ове борбе. Најзад, ова слика је израз Денијевих напора да усмери човечанство ка примитивистичком, интуитивном поимању света и духовном моделу, који је конвенирао начелима групе Наби.





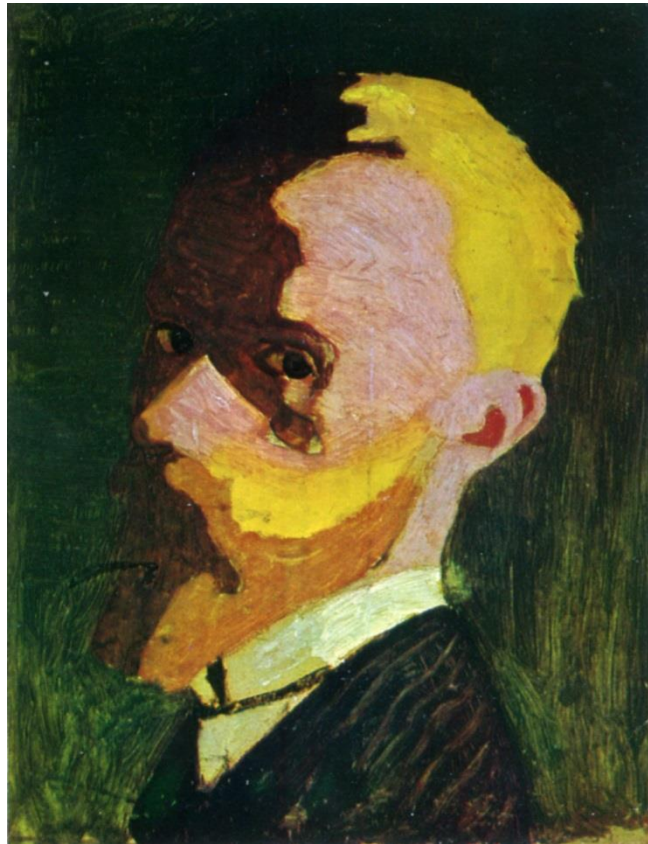
Истом дискурсу припадају слике ***Калварија (1889)*** и ***Католичка мистерија (1891)***, којом се потенцира посредничка улога цркве између Бога и верника. Овим делима Дени симболички имплицира стање властитог духа и дубину својих верских осећања као посвећеног католика. И док у првој слици демонстрира синтетички метод, у другој евоцира неоимпресионистички поступак.



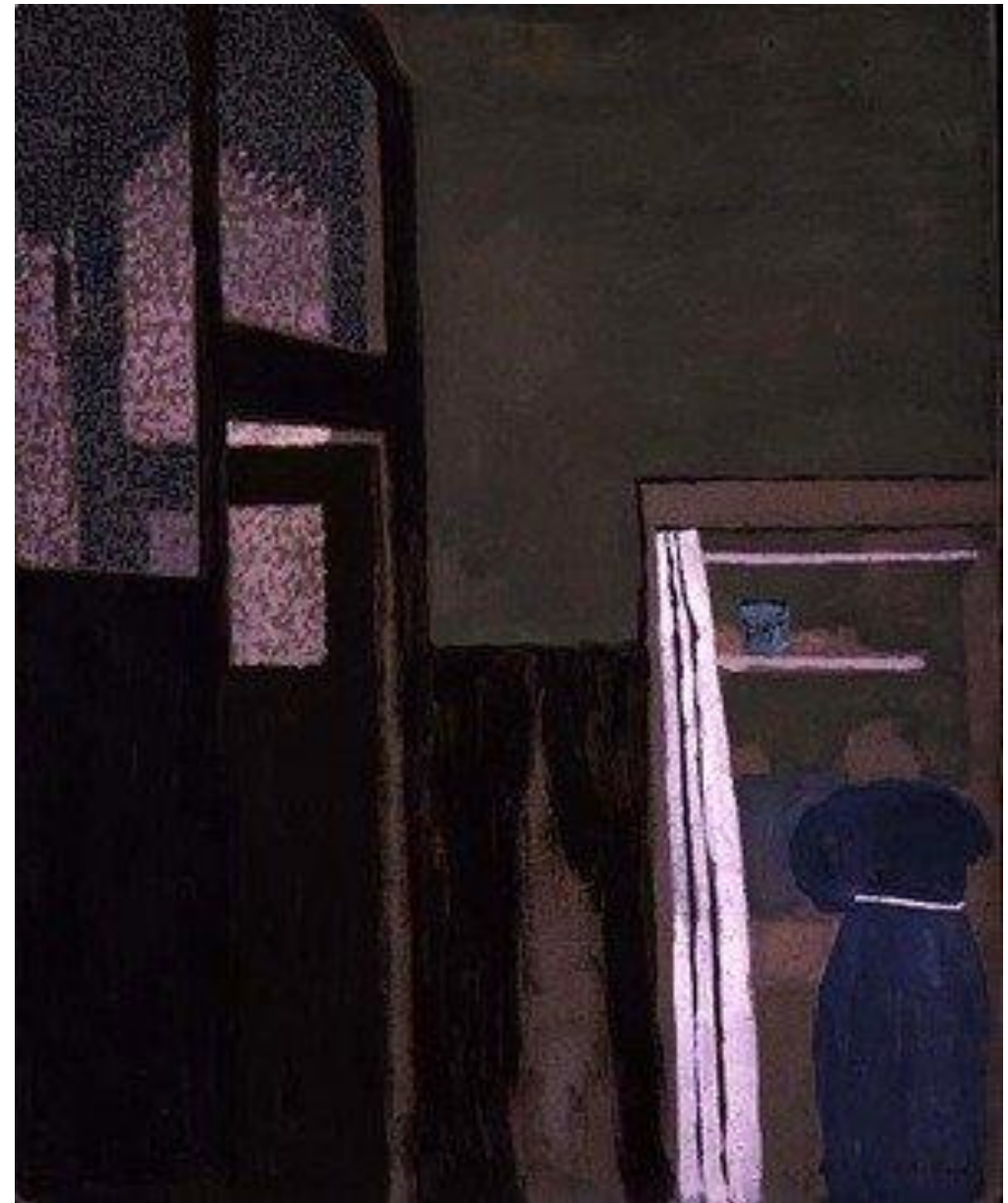
Насупрот претходно поменутих сликама стоје Денијева дела спокојнијих садржаја: **Ускршње јутро (1891)** и **Пејзаж са зеленим дрвећем (1893)**, у којима је тежиште усмерено на формалне аспекте: декоративност и синтетичност.

ЕДУАР ВИЈАР

Вијарове слике малих формата из последње деценије 19. века тематски припадају домену интимистичког сликарства. То су (ауто)портрети и призори из породичног живота средње класе у затвореном, приватном амбијенту дома или простору атељеа. **Аутопортрет (1890)** је реализован синтетичким поступком и представља сумарни, немиметички приказ уметниковог лица. У слици **Ентеријер (1898)**, Вијар комбинује Гогенове равне бојене површине и изражене контуре са треперавим „дивизионистичким мозаиком“ и Сераову геометријску организацију композиције, стварајући ефекат равнотеже између илузије дводимензионално и тродимензионално третираних ентитета у скици. Овај наизглед случајан поглед у један угао уметниковог стана одише атмосфером мира и спокоја.



Аутопортрет (1890)



Ентеријер (1898)



На слици **Жена у плавом са дететом (1899)** фигуре су утопљене у богато декорисани ентеријер, чије хроматско богатство и флорални дезен на тапетима и намештају подсећа на декоративно персијско сликарство.



Насупрот томе, готово монохромна слика **У кревету (1891)** одаје утисак плошности и показује крајњу сведеност изражајних средстава, која кулминира у каснијем периоду Вијаровог интимистичког стваралаштва.

ПЈЕР БОНАР

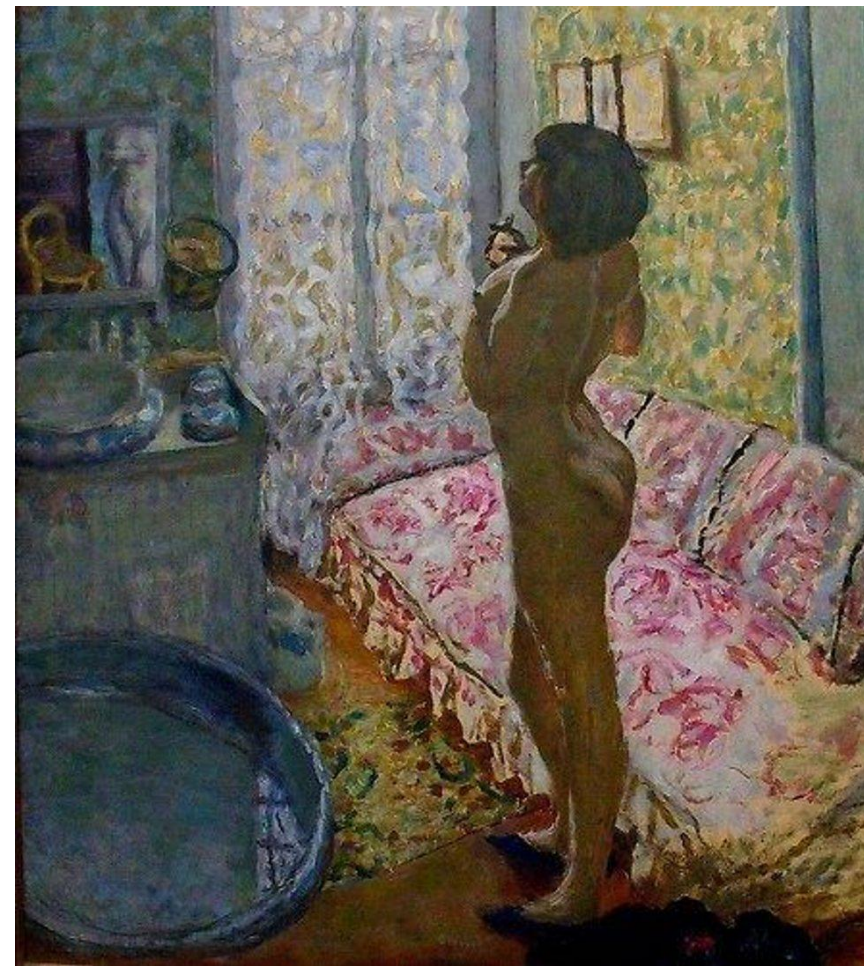
Бонар је такође био закупљен људским релацијама и свакодневним пословима у интимним просторима дома. Фигуре у ентеријеру најчешћи су мотив његових слика, као што су:

Трпезарија на селу (1897) и ***Акт у контражуру (1908)***.



Трпезарија на селу (1897)

Одликују их просторни прикази у искошеној перспективи, пригушен колорит, динамичан ритам потеза, богатство фактуре, декоративност и поетична атмосфера.



Акт у контраажуру (1908)

PIERRE BONNARD (1867-1947) - LA REVUE - (H. 0,22; L. 0,30). SUISSE, COLLECTION PRIVÉE.

На Бонаровој слици **Смотра (1896)** група војника у првом плану окренута је леђима посматрачу, а такво композиционо решење и блистав колорит изведени су из јапанске уметности (естампе).



АНРИ де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК (1864–1901)



- Током последње четвртине 19. века незадовољство због изопачености и декаденције западне цивилизације опчињене насиљем, мрачњаштвом и ужасима, било је својствено већини људи. Та свест претворена је у креативни потенцијал код уметника прогресивне оријентације као што је био Анри Тулуз-Лотрек. Делујући самостално, изван уметничких група и асоцијација, он је заузимао апартну, али истакнуту позицију на париској уметничкој сцени тог времена.
- Лотреков физички хендикеп, екстрмно низак раст, био је последица дегенерације која се јавља код деце чији су родитељи блиски рођаци. Као аристократа, Лотрек је стекао широко образовање у приватним школама и Атељеу Кормон у Паризу, а финансијска стабилност дала му је слободу живљења (боемство и алкохолизам) и избора професије (уметност).
- Лотрек је био поклоник Дегаове уметности, а под утицајем Писароа и Гогена усваја широке, равне бојене површине и наглашене, благо изломљене контуре, док са Сераом дели истоветни тематски оквир и елементе урбане иконографије.
- Сликајући призоре из позоришта, плесних дворана, кабареа, ноћних клубова и бордела, Лотрек је стварао ангажовану уметност која је апеловала на свест посматрача, развијала етички став и осећање друштвене одговорности према акутним проблемима епохе.

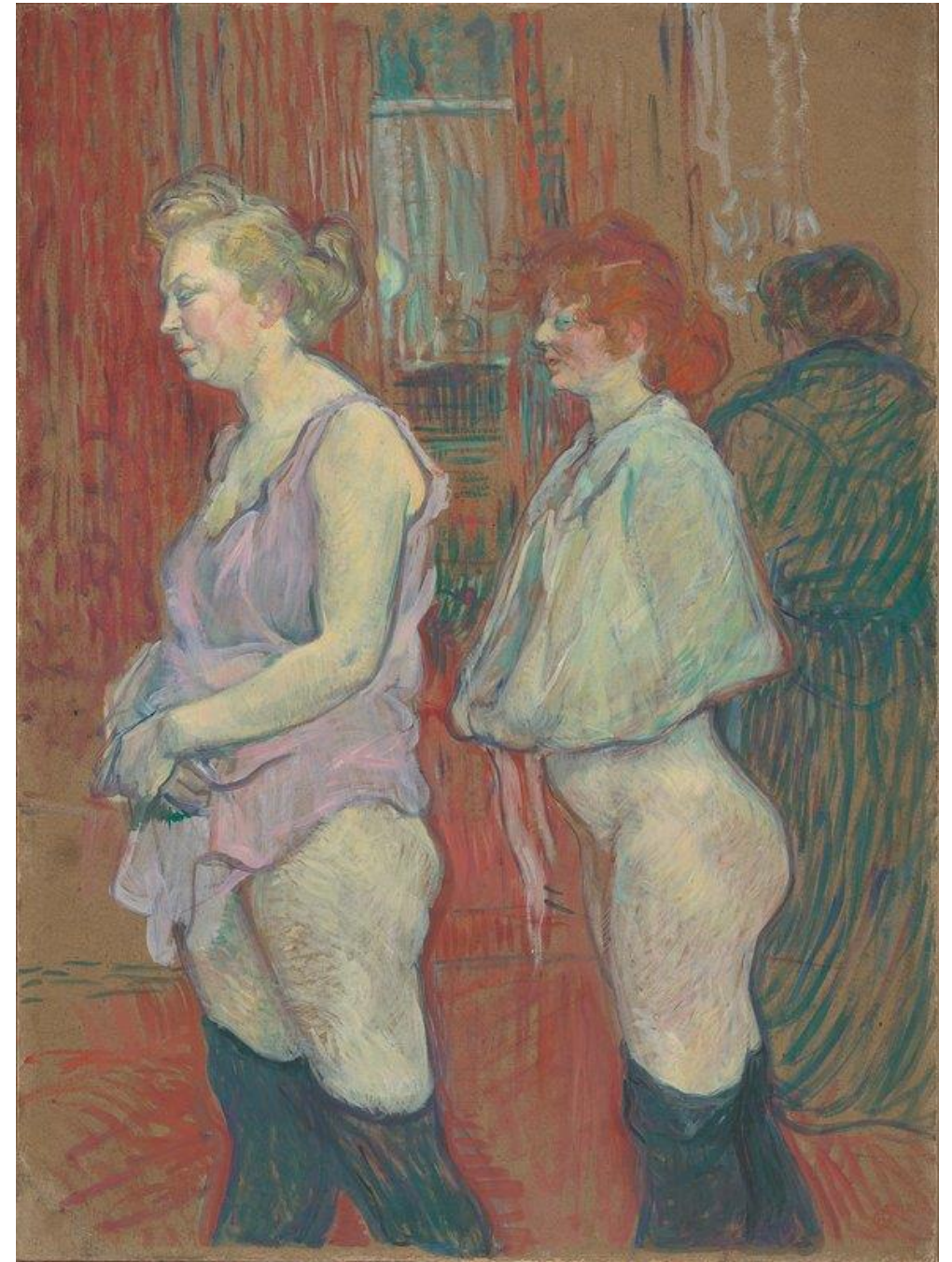
Лотреков пастел **Медицински преглед (1894)** је окрутна представа здравствене инспекције проститутки, која конотира тада уврежену предрасуду да је проституција, односно сифилис узрочник алкохолизма, епилепсије, лудила. У 19. веку проституцијом се баве сиромашне жене (праље, кројачице, продавачице и младе девојке ангазоване као кућна послуга), а у круговима француске аристократије и буржоазије љубавнице су уобичајена појава.

Распрострањености проституције допринели су и табуи против претерано честих интимних односа између супружника, која код жена наводно изазива менталну и физичку болест. Лицемерна буржоазија је највише допринела стигматизацији проститутки, иако је представљала најбројнију клијентелу. Знатан део мушке популације, нарочито војници и уметници (Флобер, Мане, Гоген, Ван Гог) били су заражени сифилисом, али мушкарци никада нису били подвргавани превентивним медицинским прегледима.

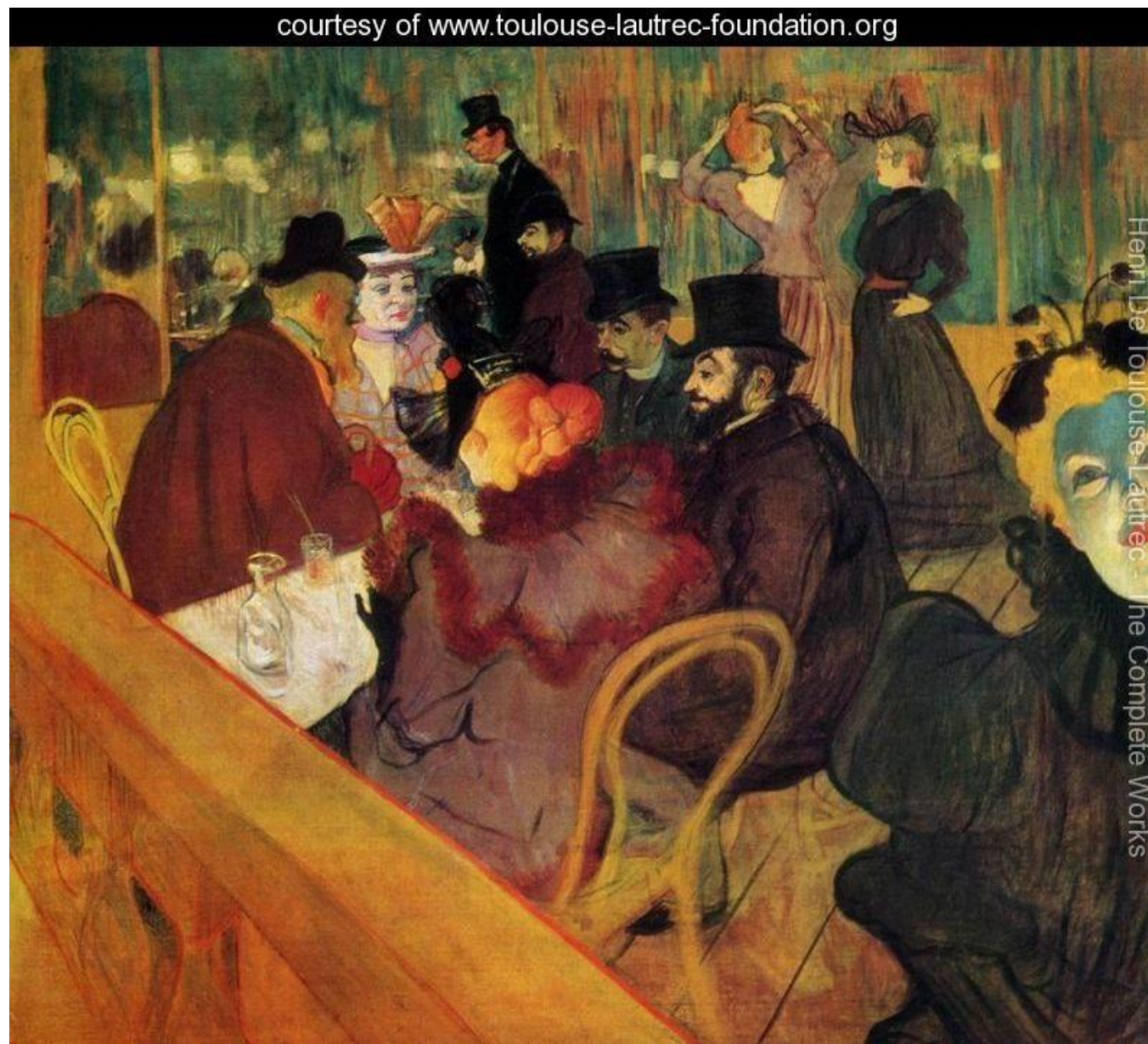


Медицински преглед је непристрасна слика понижења које следи иза врата чекаонице и крајње је реалистична у погледу конфронтирања чињеница. Старија, дежмекаста и изборана проститутка резигнирано гледа у простор испред себе, док млађа црвенокоса самоуверено, краичком ока баца поглед на посматрача. Оне апатично чекају на гинеколошки преглед који им је наметнула служба за јавно здравље, наслућујући понижавајући третман. У позадини се наслућују фигуре мушке клијентеле (државних чиновника), као и жена запослених у борделу.

Плитко конципиран простор укида уобичајену дистанцу између посматрача и представе. Таквим решењем Лотрек имплицира идентификацију жена које посматрају слику са проституткама, а мушкараца са угледном клијентелом бордела. Типично за уметнике **постимпресионизма**, он користи неконвенционалне материјале и технике – пастел на картону, као и нестандартне боје, форме и текстуре да би дочарао тегобност живота две проститутке. Иако је изложио свој интимни поглед на жртве друштва, Лотрек се уздржава од испољавања презира или саосећања према њима, остављајући документарно сведочанство о животу и судбини жена са друштвене маргине.



Лотрека су једнако привлачиле париска збивања у свету забаве. Томе у прилог говори слика **У Мулен Ружу (1892)**, тада веома популарном ноћном клубу. Она је дегаовски компонована као „исечак из живота“. Овај наизглед весео приказ послужио је Лотреку као претекст за критичку опсервацију социјалних стратума и миљеа. Он пажљиво посматра како забављачице тако и госте, па и себе самог – Лотрек је онај ситни брадати човек поред изразито високог мушкарца у дну одаје. Мулен Руж који он овде приказује јесте озлоглашено место, које одише невеселом и потиштеном атмосфером, која на психолошком плану повезује све актере сцене.



популарност графике

- Европска буржоазија показивала је велико интересовање за графичке радове, посредством којих се упознавала са новим, алтернативним уметничким техникама, тенденцијама и ауторима.
- Продавани по приступачним ценама, графички отисци допринели су демократизацији уметности и подизању естетског укуса буржоазије, а уметницима обезбеђивали подручје експериментисања, солидан приход и ширу афирмацију.
- Излагани на бројним неформалним изложбама и у приватним галеријама, графички радови били су предмет откупа младих колекционара из редова буржоазије у успону. Напредак и популарност графичких техника у 19. веку нису оставили Лотрека равнодушним, па се опробао и у том медију.
- У Лотрековим графичким радовима – литографијама у боји, плакатима и илустрацијама – утицај јапанских естампи (дрвореза) је најевидентнији.
- Уплив ваневропских култура на Стари континент почиње још у 17. веку са експанзијом колонијализма, а посредством трговине, верских мисионара, војних и научних експедиција. Тако настају прве приватне колекције предмета са Далеког истока, а од средине 19. века објављене су бројне публикације о Јапану, организовано је неколико интернационалних и тематских изложби у Галерији Жорж Пети (1883) и Школи лепих уметности (1890) у Паризу, а све то је допринело популарности јапанске културе и уметности у Француској и широм Европе.

Јапанизам

Лотрек је са импресионистима, постимпресионистима и експонентима групе Наби, делио исто, пасионирано интересовање за **естампе** – дрворезе у боји јапанских уметника 18-19. века, од којих су најпознатији **Хирошига** и **Хокусаи**



- Јапанске естампе одликују:
 - широке, равне површине
 - чисте боје
 - динамичне, изломљене контуре и декоративност
 - одсуство просторног илузионизма
 - инвентивна композициона решења:
 1. кадрирање prizora као „исечка“ стварности са више тачака погледа
 2. постављање фигуре окренуте леђима посматрачу у први план

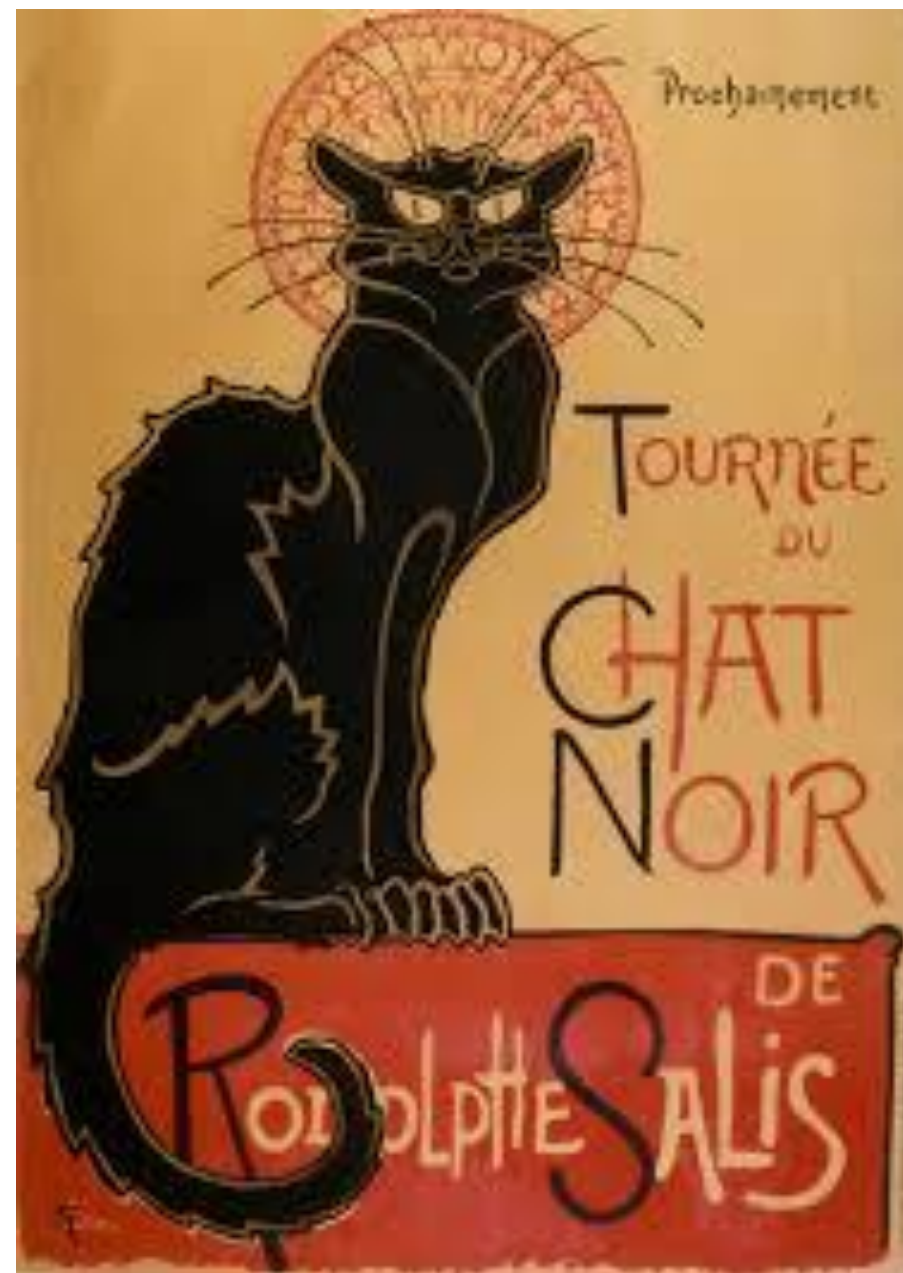


- Артикулисан у 16. веку, овакав формално-језички дискурс био је практикован у приказивању сцена из градског и сеоског живота и одговарао је укусу виших и нижих класа у Јапану
- Крајем 19. века он замире у постојбини, али у европској уметности доводи до радикалних, концептуалних промена које су отвориле пут модерној уметности и апстракцији



Преузети из јапанских естампи и аплицирани у сценама забаве и ноћног живота Париза, наведени елементи дали су Лотрековим графикама утисак модерности, иновативности у односу на академску уметност. Њихов експериментални карактер читава се у оперативном поступку заснованом на литографској техници комбинованој са нестандартним уметничким материјалима. Одликују их јасне боје и линије ослобођене обликовне функције, одсуство тонског моделовања, дводимензионалност и декоративност.

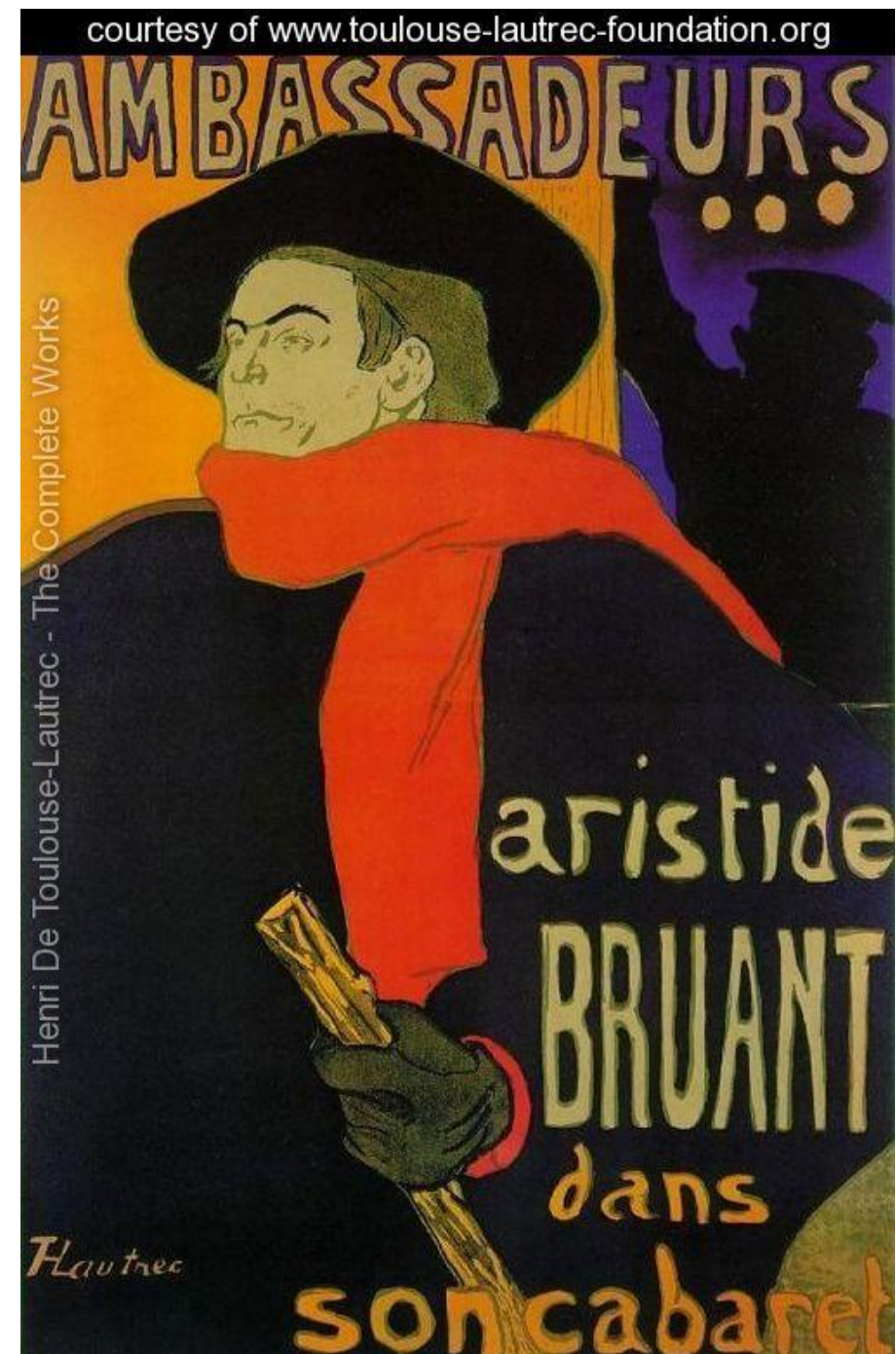
Томе у прилог говори серија плаката којима се рекламирају париски кафеи, кабареи и позоришта, као и наступи чувених плесача, забављача и глумаца. Лотрек је био стални гост свих познатијих клубова, барова и кафеа на Монмартру, тако да је добро познавао париски ноћни живот, централна стецишта окупљања уметничке боемије и њихове главне актере. Међу најпопуларнијим местима забаве били су „Црна мачка“ (*Le Chat Noir*, 1896), „Амбасадори“ (*Ambassadeurs*), „Фоли Берже“ (*Folies Bergère*), као и чувени „Мулен Руж“ (*Moulin Rouge*).



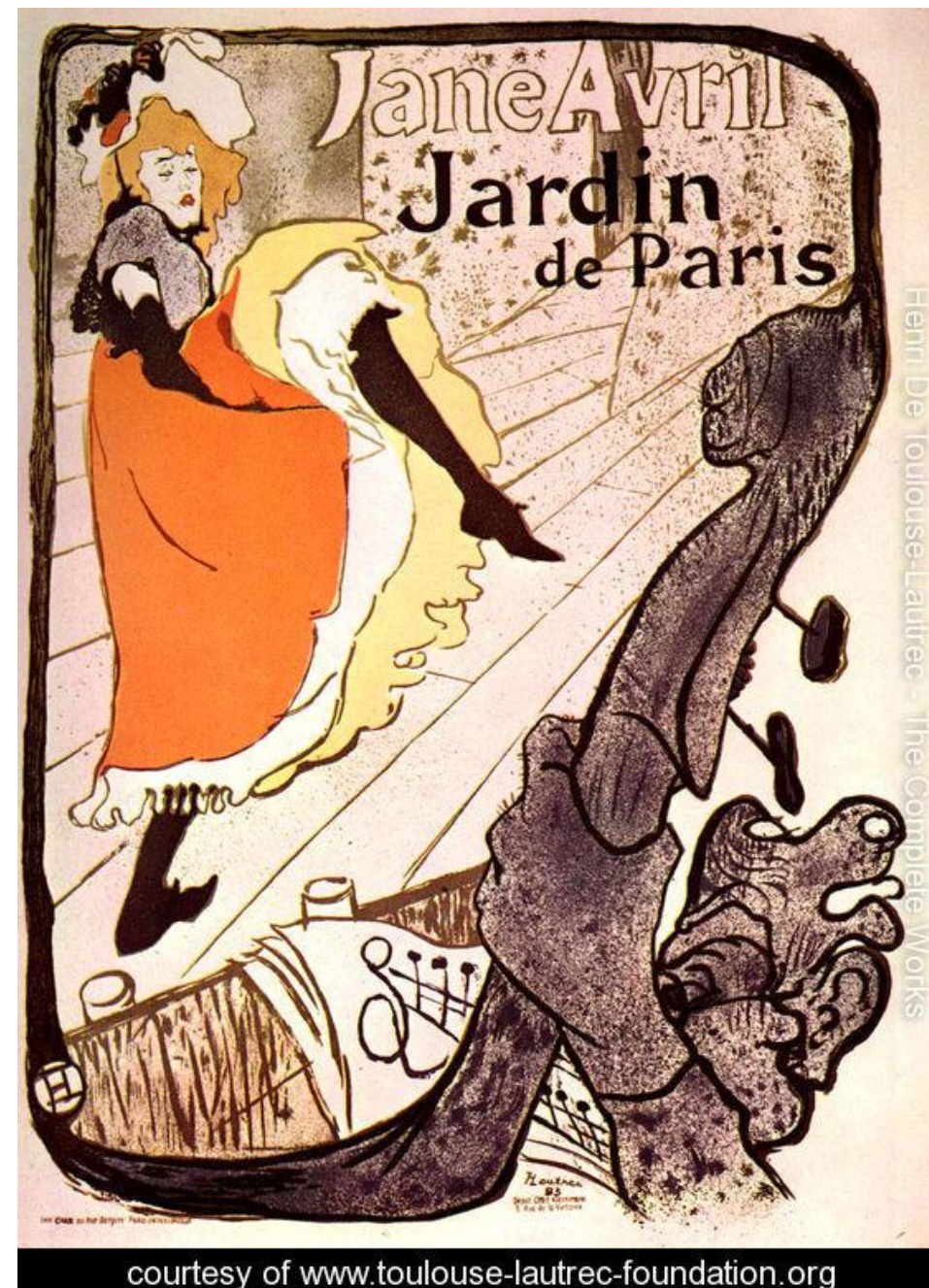
На плакату за „**Мулен Руж**“ (1891) Лотрек у средиште композиције поставља силуетну представу чувене плесачице Луиз Вебер, зване „Ла Гули“ (La Goulue), односно „Незасита“. У првом плану приказан је у пригушеном тоналитету њен саиграч Жак Реноден, познатији као Валентин ле Дезос. Оно што овај плакат чини иновативним јесте репетиција имена кабареа „Мулен Руж“, као и транспозиција решења из јапанских естампи – силуетне фигуре у првом и другом плану, као и црне људске сенке које окружују играчицу. Лотрекова представа је сведена, интезивних боја и смело кадрирана. После овог плаката, Лотрек је постао најпопуларнији илустратор у Паризу.



Следећи Лотреков графички рад јесте плакат за наступ **Аристида Бријана** у концертном кафеу „Амбасадори“ (1892). Инспирисан Бријановим стајлингом, Лотрек акцентује на плакату управо одевне предмете по којима је овај тада веома популарни певач био препознатљив: велики црни шешир, тамно одело и дуги црвени шал. Међутим, власник кафеа био је незадовољан Лотрековим решењем, те је тражио да се плакат уклони. Бријан је запретио отказивањем наступа уколико плакат не буде постављен и тиме утврдио пријатељство са уметником.

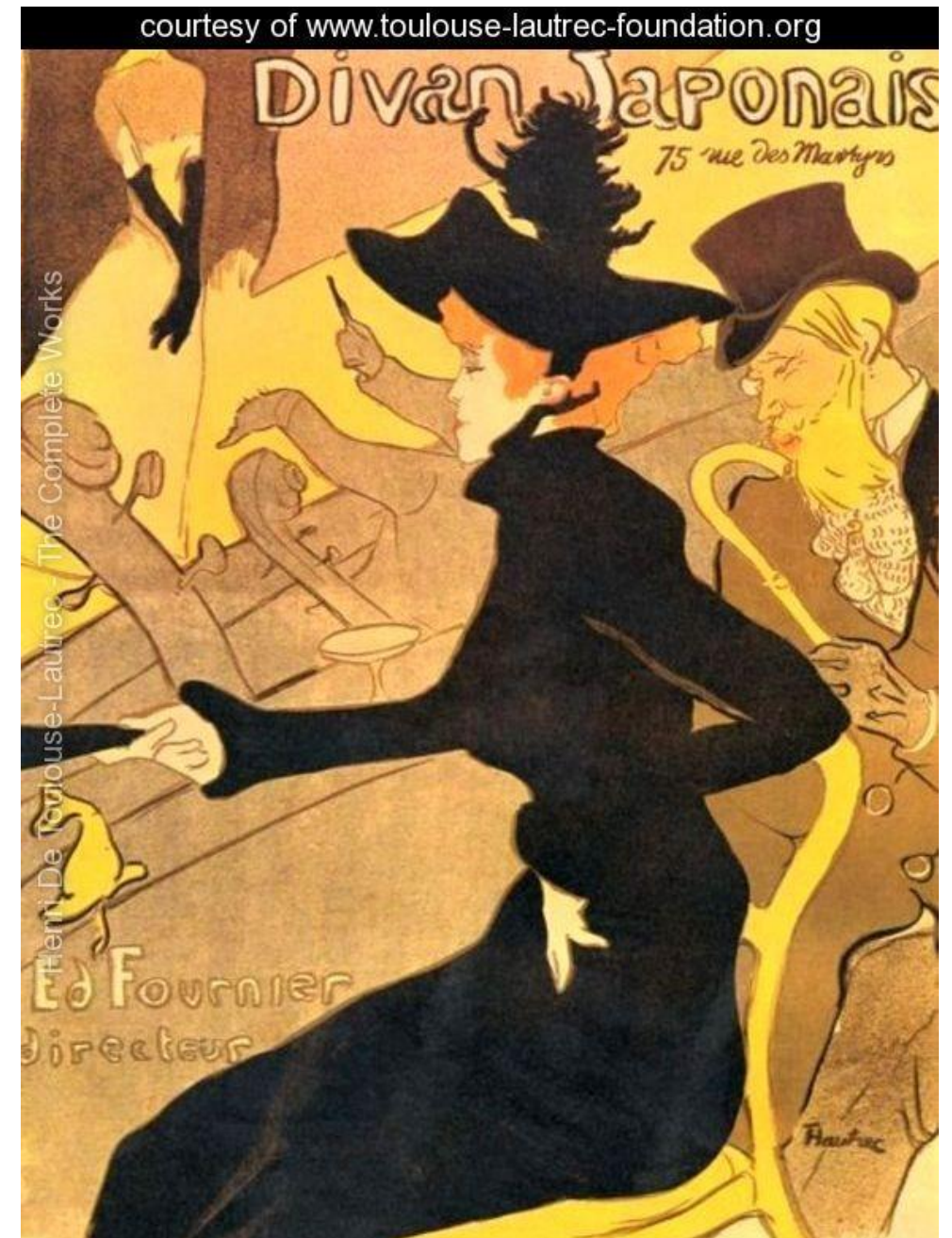


Једна од Лотрекових муза и пријатељица, коју је често приказивао на својим плакатима, била је **Жан Аврил** играчица из „Мулен Ружа“, познатија по псеудониму изведеном из назива за експлозив „Ла Мелинит“ (*La Mélinite*). Осим у „Мулен Ружу“, гостовала је и у другим париским кафеима и јавним просторима, а њени наступи рекламирани су низом Лотрекових плаката. Један од примера је плакат за њен наступ у „Париском парку“ (1893), у којем се читава утицај Дегаових композиционих решења и кадрирања призора у првом плану, где се види фрагмент врата контрабаса и силуета главе музичара у профилу. Утицај јапанских графика читава се у наглашеном линеаризму и плошности бојених површина.



courtesy of www.toulouse-lautrec-foundation.org

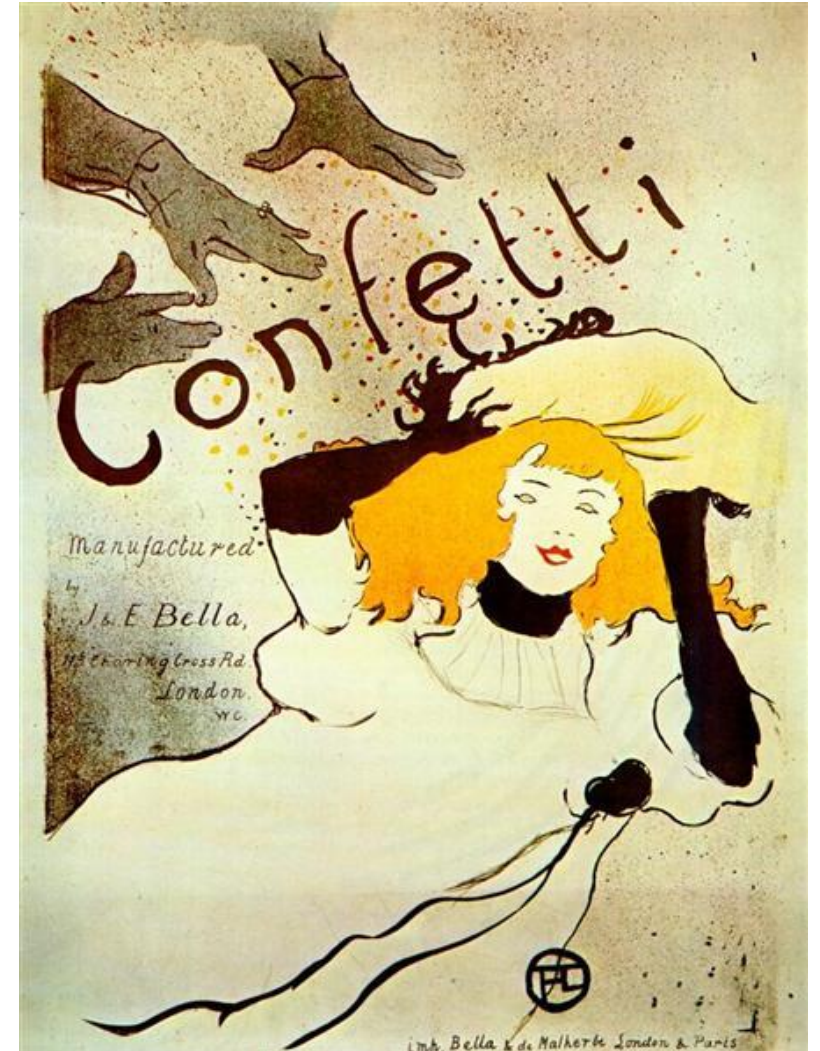
Још један познати плакат на којем Лотрек приказује Жан Аврил, овог пута као госта, јесте инвентивно компоновани плакат за париски кафе „Јапански диван“ (1893). Аврил је представљена у елегантној црној хаљини, која наглашава њену витку фигуру у првом плану, у друштву писца Едуара Дижардена. Овај плакат одликује сложеност композиционог решења, које почива на дијагоналном постављању назнака музичког оркестра и смелом постављању и сечењу фигуре певачице. Иако јој се не види лице, по дугим црним рукавицама може се претпоставити да је женска фигура у позадини Ивет Жилбер, звезда париских кабареа тог времена, са којом је Лотрек такође имао значајну и плодну професионалну сарадњу.



Вредан пажње је и Лотреков плакат за париски наступ ирске певачице **Меј Белфор (1895)**, која је приказана у једноставној црвеној хаљини како стоји у ентеријеру наговештеном мотивом једноставне мреже или растера, као и један још сведенији плакат са представом **Жан Аврил (1899)**, одевеној по моди новодолазећег *ар нувоа*, који није наишао на одобравање њеног агента.



Лотрек је такође добијао поруџбине за рекламне плакате из пословног света. И у тим комерцијалним радовима користио је мотиве из ноћног живота, али они суштински нису били у функцији промоције производа. Томе у прилог говори плакат за америчког произвођача штампарских боја **The Ault & Wiborg Co (1896)**, где представа Лотрековог пријатеља у пратњи једне даме приликом ноћног изласка тек на другом нивоу читања, посредством рекламног натписа указује на боје за штампу. Насупрот томе, рекламни плакат за **произвођача конфета из Лондона (1894)**, поседује инвентивно типографско и динамично композиционо решење са три руке у горњем левом углу које бацају конфете на силуетну представу младе плавокосе жене, чиме Лотрек акцентује производ.





Лотреков **рекламни плакат** за међународну изложбу плаката, тзв. „**Салон сто уметника**“ у Паризу (**1895**), почива на литографији насталој током крстарења уметника по Медитерану. На њој је приказана мистериозна жена у паузи читања књиге, док седи на бродској палуби. Насупрот њеном мирном и спокојном ставу, у другом плану читава се динамика морских таласа, коју потенцирају контрасне боје и линије. Инвентивном синтезом вербалног и визуелног Локтрек је дошао до оригиналног решења за плакат.



Лотреков последњи **плакат** био је за **оперу „Циганка“ (1899)**, а настао је по наруџбини његовог блиског пријатеља Алфреда Натансона. На плакату доминира бела силуетна фигура оперске диве, која је у контрасту са њеном црном косом (са јасним асоцијацијама на далекоисточне гејше), док је у другом плану тамна, силуетна фигура мушкарца, леђима окренутог посматрачу и одевеног у усковитлану одору. Иако Лотрек избегава било какво илузионистичко дефинисање простора, он се наслућује кроз алтернацију бојених површина.



Плакатима се не исцрпљује Лотрекова фасцинација јапанском културом. Склон прерушавању и костимирању, Лотрек је често позирао пред фотографском камером у одори јапанских самураја.