



**T.C.  
CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI  
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**POST-EMPRESYONİST DÖNEMDE HENRI DE TOULOUSE-  
LAUTREC' İN DESEN ÇALIŞMALARININ ÜSLUP  
ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN ARAŞTIRILMASI**

**Ebru ÇIĞIR**

**Danışman**

**Yrd. Doç. Ahmet ÇOLAKOĞLU**

**Sivas**

**2012**

**T.C.  
CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI  
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**POST-EMPRESYONİST DÖNEMDE HENRI DE TOULOUSE-  
LAUTREC' İN DESEN ÇALIŞMALARININ ÜSLUP  
ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN ARAŞTIRILMASI**

**Ebru ÇIĞIR**

**Danışman**

**Yrd. Doç. Ahmet ÇOLAKOĞLU**

**Sivas**

**2012**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Post-Empresyonist Dönemde Henri De Toulouse-Lautrec’ İn Desen Çalışmalarının Üslup Özellikleri Açısından Araştırılması” adlı çalışmamın, tarafımdan akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

08/06/2012

Ebru ÇIĞIR

CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**Tezi Yazanın** Ebru ÇİĞİR tarafından hazırlanan “Post-Empresyonist Dönemde Henri'de Toulouse Lautrec'in Desen Çalışmalarının Üslup Özellikleri Açısından Araştırılması” başlıklı bu çalışma, 08/06/2012 tarihinde Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddesi uyarınca yapılan **Tez Savunma Sınavı** sonucunda **başarılı** bulunarak, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı : Adı Soyadı

Yrd. Doç. Dr. Ayfer Serin

Danışman: Adı Soyadı

Yrd. Doç. Dr. Mustafa Hilmi Bulut

Üye: Adı Soyadı

Yrd. Doç. Dr. Kani Ölgen

Üye: Adı Soyadı

\_\_\_\_\_

Üye: Adı Soyadı

\_\_\_\_\_

  
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

T.C  
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	433296
Yazar Adı / Soyadı	EBRU ÇIĞIR
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 38470514192
Telefon / Cep Telefonu	05062756777
e-Posta	ebuuu_87@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	POST-EMPRESYONİST DÖNEMDE HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC' İN DESEN ÇALIŞMALARININ ÜSLUP ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN ARAŞTIRILMASI
Tezin Tercümesi	In Post-Impressionist Period, The Study of Design Works of Henri de Toulouse-Lautrec In Terms of Style Features
Konu Başlıkları	
Üniversite	Cumhuriyet Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Bölüm	Resim Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2012
Sayfa	120
Tez Danışmanları	Yrd. Doç. AHMET ÇOLAKOĞLU
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Henri de Toulouse-Lautrec, Post Empresyonizm, Desen, Üslup.
Yayımlama İzni	<input checked="" type="checkbox"/> Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum <input type="checkbox"/> Ertelemesini istiyorum

a. Yukarıda başlığı yazılı olan tezinin, ilgilenenlerin incelemesine sunulmak üzere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından arşivlenmesi, kağıt, mikroform veya elektronik formatta, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimize ilgili fikri mülkiyet haklarımız saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) ve erteleme talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

20.06.2012

İmza:.....

## TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında ve yürütülmesinde desteğini esirgemeyen ve bana her konuda yardımcı olan danışman hocam Yrd. Doç. Ahmet OLAKOğLU' na, katkı ve desteğinden dolayı hocam Yrd. Doç. Dr. Orhan TAŐKESEN' e, arkadaşım Arş. Gör. Tuba KINAY GÖR'e teşekkür ederim.

Ayrıca maddi ve manevi olarak benden desteğini esirgemeyen aileme sonsuz teőekkürler.

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	xi
RESİMLER DİZİNİ.....	iv
BÖLÜM I.....	1
1. GİRİŞ .....	1
1.1. PROBLEM DURUMU .....	1
1.2. AMAÇ VE ÖNEM.....	2
1.3. PROBLEM CÜMLESİ.....	2
1.4. ALT PROBLEMLER.....	2
1.4. SAYILTILAR .....	3
1.5. SINIRLILIKLAR .....	3
1.6. KISALTMALAR .....	3
BÖLÜM II.....	4
2. EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK) .....	4
2.1. NEO EMPRESYONİZM (YENİ İZLENİMCİLİK).....	7
2.1. POST EMPRESYONİZM (ARD İZLENİMCİLİK) .....	9
2.2. HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC.....	12
2.2.1. Hayatı ve Kişiliği.....	12
2.2.2. İlk Çalışmalar.....	14
2.2.4. Edgar Degas ‘nın Etkisi .....	20
2.2.5. Japon Estamplarının Etkisi .....	22
2.3. HENRİ DE TOULOUSE-LAUTREC ESERLERİNİ ÜSLUP ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN İNCELEME .....	28
2.3.1. Henri De Toulouse-Lautrec’in Çalışma Konuları .....	28
2.3.2. Eserlerindeki Modeller .....	33

2.3.3. Henri de Toulouse-Lautrec'in Üslup Özellikleri .....	34
2.4. ESERLERİNİN İNCELENMESİ.....	39
2.5. HENRİ DE TOULOUSE-LAUTREC'DEN ETKİLENEN SANATÇILAR .	85
BÖLÜM III .....	94
3. YÖNTEM.....	94
3.1. ARAŞTIRMA MODELİ.....	94
3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM .....	94
3.3. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI .....	95
3.4. VERİ ÇÖZÜMLEME TEKNİKLERİ.....	95
BÖLÜM IV .....	97
SONUÇ VE ÖNERİLER .....	97
KAYNAKÇA .....	101



## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim:1-</b> Claude Monet, “ <b>İmpression, Soleil Levant</b> ” (İzlenim: <b>Gün Doğumu</b> ), 48x63 cm, Le Havre, TÜYB, 1872. ....	4
<b>Resim:2-</b> Georges Seurat, “ <b>Grande Jatte Adasında Bir Yaz Sabahı</b> ”, TÜYB, 207.6 cm × 308 cm ,1886.....	8
<b>Resim:3-</b> Paul Gauguin, “ <b>Ta Matete (We Shall Not Goto Market Today)</b> ”, TÜYB, Kunst Museum Basel, Basel, Switzerland, 1892. ....	10
<b>Resim:4-</b> Paul Cézanne, “ <b>The Large Bathers</b> ”, TÜYB, 250.8 cm x 210.5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, United States), 1898-1905.....	11
<b>Resim:5-</b> Henri De Toulouse-Lautrec , “ <b>Kont Alphonse de Toulouse Lautrec Nice’te Posta Arabasını Sürüyor</b> ” , 1881, TÜYB, 35,5 cm x 51 cm, Petit Palais Müzesi, Paris. ....	13
<b>Resim: 6-</b> “ <b>Kont Toulouse-Lautrec, Doğancı</b> ”, 1881, TÜYB, 23,4 cm x 14 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi. ....	14
<b>Resim: 7-</b> “ <b>Aynada Kendi Portresi</b> ”, 1880, KÜYB, 40,5 cm x 32,5 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.....	16
<b>Resim:8-</b> “ <b>Tek Atlı Araba</b> ”, 1880, TÜYB, 27 x 35 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.....	17
<b>Resim: 9-</b> “ <b>Vincent Van Gogh</b> ”, 1887, Karton Üzerine Pastel, 54 x 45 cm, Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam.....	18
<b>Resim:10-</b> “ <b>Tuvalette</b> ”,1896, KÜYB, 67x54 cm, Orsay Müzesi ,Paris.....	20
<b>Resim:11-</b> Edgar Degas, “ <b>Banyo Teknesi</b> ”, 1886, Pastel Kalem, 60x83 cm, Orsay Müzesi, Paris. ....	20
<b>Resim:12-</b> Edgar Degas, “ <b>Les Ambassadeur’da Kafe Konser</b> ”, 1876, Monotip Üzerine Pastel,37x27,Güzel Sanatlar Müzesi, Lyon.....	21
<b>Resim:13-</b> Henri de Toulouse Lautrec, “ <b>Yvette Guilbert Linger Longer, Loo’yu Söylüyor</b> ”,1894, KÜYB ,58x44, Puşkin Müzesi, Moskova. ....	21
<b>Resim:14-</b> Maurice Guilbert, “ <b>Toulouse- Lautrec</b> ”,1892. ....	23
<b>Resim:15-</b> Isoda Koryusai, “ <b>Aşık Çift</b> ”.....	24
<b>Resim:16-</b> Toulouse- Lautrec, “ <b>Kraliçe Joie</b> ”(detay). ....	24
<b>Resim:17-</b> Hokusai, “ <b>Manga</b> ” . ....	25
<b>Resim:18-</b> Toulouse-Lautrec, “ <b>Fernando Sirkinde At Terbiyesi</b> ”, TÜYB, 1887-88. ....	25
<b>Resim: 19-</b> Toulouse- Lautrec, .....	27
“ <b>Le Divan Japonais</b> ”, 1893.....	27

<b>Resim: 20-</b> Suzuki Harunobu. ....	27
<b>Resim: 21-</b> Utagawa Kuniyoshi, 1847. ....	28
<b>Resim:23- “Berthe Bady Portresi”</b> , KÜYB, 1897,69 x 58 cm., Albi. Toulouse-Lautrec Müzesi, Fransa. ....	30
<b>Resim:24- “Palyaço Kadın Cha U Kao”</b> , 1895, Oskar Reinhart Koleksiyonu.....	31
<b>Resim:25- “Reine de Joie”</b> , 1892, Renkli Taş Baskı, 136,5x93,3, Toulouse Lautrec Müzesi, Albi.....	32
<b>Resim: 26- “ Carmen Gaudin”</b> ,1884, Özel Koleksiyon, Zürih.....	33
<b>Resim: 27- “Fernando Sirkindeki Hokkabaz Binici”</b> , 1887-88, TÜYB, 103,5x161,5 cm, Chicago.....	36
<b>Resim: 28- “Jartiyerini Düzelten Kadın”</b> , 1894, Karton Üzerine Guaj, 61,5x44,5 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.....	37
<b>Resim:29- “Marcelle Portresi”</b> ,1893-94, KÜYB, 46.5 x 29.5 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi, Fransa.....	38
<b>Resim:30-“Kontes Adéle de Toulouse-Lautrec’in Malmoré Şatosundaki Portresi”</b> , 1881,TÜYB, 92x81 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.....	39
<b>Resim: 31- “Kontes Adéle de Toulouse-Lautrec’in Malmoré Şatosundaki Portresi”</b> ,1881,TÜYB, 92x81 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.....	40
<b>Resim:32- “Kontes Adéle de Toulouse-Lautrec’in Malmoré Şatosundaki Portresi”</b> ,1881,TÜYB, 92x81 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.....	41
<b>Resim:33- “Kontes Adéle de Toulouse-Lautrec’in Malmoré Şatosundaki Portresi”</b> ,1881,TÜYB, 92x81 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.....	42
<b>Resim:34- “Moulin de La Galette”</b> , 1889, TÜYB, 88,9x101,3cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago. ....	43
<b>Resim:35- “Moulin de La Galette”</b> ,1889, TÜYB, 88,9x101,3cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago. ....	44
<b>Resim:36- “Moulin Rouge’ da Dans”</b> , 1890, TÜYB, 115,5x150 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Philadelphia.....	45
<b>Resim:37- “A La Mia”</b> , 1891, 53x68 cm, KÜYB, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.46	
<b>Resim: 38- “A La Mia”</b> , 1891, 53x68 cm, KÜYB, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston. ....	47
<b>Resim: 39- Paul Sescou, “Toulouse-Lautrec’in Dostu Maurice Guilbert Bir Modelleme”</b> ,1891, Fotoğraf.....	47
<b>Resim:40- “İlk Komünyon Gününde”</b> , 1888, Karton Üzerine Kömür Kalem ve Yağlıboya, 63x36 cm, Augustins Müzesi, Toulouse. ....	48
<b>Resim: 41-“ Jane Avril Dans Ediyor”</b> , 1892, KÜYB, Orsay Müzesi, Paris. ....	49
<b>Resim: 42-“Jane Avril Dans Ediyor”</b> , 1892, KÜYB, Orsay Müzesi, Paris. ....	49

<b>Resim:43- “Jane Avril Dans Ediyor”</b> , 1892, KÜYB, Orsay Müzesi, Paris. ....	50
<b>Resim:44- “Jane Avril Dans Ediyor”</b> , 1892, KÜYB, Orsay Müzesi, Paris. ....	51
<b>Resim: 45- “Jane Avril Dans Ediyor”</b> , 1892, KÜYB, Orsay Müzesi, Paris. ....	52
<b>Resim: 46- “Yatakta”</b> , 1893, KÜYB, 54x70,5 cm, Orsay Müzesi, Paris. ....	53
<b>Resim:47- “Yatakta”</b> , 1893, KÜYB, 54x70,5 cm, Orsay Müzesi, Paris. ....	54
<b>Resim:48- “Yatakta”</b> , 1893, KÜYB, 54x70,5 cm, Orsay Müzesi, Paris. ....	55
<b>Resim:49- “Moulins Caddesi’ndeki Salon”</b> , 1894, TÜYB, 111,5x132,5 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi. ....	56
<b>Resim: 50- “Moulins Caddesi’ndeki Salon”</b> , 1894, TÜYB,111,5x132,5 cm, Toulouse- Lautrec Müzesi, Albi. ....	58
<b>Resim: 51- “Moulins Caddesi’ndeki Salon”</b> , 1894, TÜYB,111,5x132,5 cm, Toulouse Lautrec Müzesi, Albi. ....	59
<b>Resim: 52- “Moulins Caddesi’ndeki Salon”</b> , 1894, TÜYB, 111,5x132,5 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi. ....	60
<b>Resim: 53- “ Ayna Önündeki Çıplak”</b> , 1897, KÜYB, 63x48 cm, Haupt Koleksiyonu, New York .....	61
<b>Resim:54- “La Goulue Dans Ediyor”</b> , 1895, TÜYB, 285x307,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	62
<b>Resim:55- “La Goulue Dans Ediyor”</b> , 1895, TÜYB, 285x307,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	63
<b>Resim:56- “La Goulue Dans Ediyor”</b> , 1895, TÜYB, 285x307,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	64
<b>Resim:57- “La Goulue Dans Ediyor”</b> , 1895, TÜYB, 285x307,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	65
<b>Resim:58- “La Goulue Valentin Le Désossé ile Dans Ediyor”</b> , 1895, TÜYB, 298x316cm, Orsay Müzesi, Paris. ....	66
<b>Resim:59- “Paul Leclereq Portresi”</b> , 1897, TÜYB, 54x64 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	67
<b>Resim:60- “Paul Leclereq Portresi”</b> , 1897, TÜYB, 54x64 cm, Orsay Müzesi, Paris. .....	68
<b>Resim:61- “ Paul Leclereq Portresi”</b> ,1897, TÜYB, 54x64 cm, Orsay Müzesi, Paris. .....	69
<b>Resim:62- “ Paul Leclereq Portresi”</b> ,1897, TÜYB, 54x64 cm, Orsay Müzesi, Paris. .....	70
<b>Resim:63- “Madam Poupoule Giyiniyor”</b> , 1898, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 60,8x49,6 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi. ....	71

<b>Resim:64- “Madam Poupoule Giyiniyor”</b> , 1898, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 60,8x49,6 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi. ....	72
<b>Resim:65- “At The Moulin Rouge”</b> , 1892-93. TÜYB,123 x 141 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, IL, USA. ....	73
<b>Resim:66- “Rat Mort’daki Loca”</b> , 1899, TÜYB, 56x46 cm, Courtauld Enstitüsü Galerileri, Londra. ....	74
<b>Resim:67-“Rat Mort’daki Loca”</b> , 1899, TÜYB, 56x46 cm, Courtauld Enstitüsü Galerileri, Londra. ....	75
<b>Resim:68- “Rat Mort’daki Loca”</b> , 1899, TÜYB, 56x46 cm, Courtauld Enstitüsü Galerileri, Londra. ....	76
<b>Resim:68- “Rat Mort’daki Loca”</b> , 1899, TÜYB, 56x46 cm, Courtauld Enstitüsü Galerileri, Londra. ....	77
<b>Resim:70- “Yvette Guilbert”</b> ,1894, Fotoğraf Kağıdı Üzerine Yağlıboya, 186 x 93 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France. ....	78
<b>Resim:71- “Guele De Bois Ou La Buveuse”</b> ,1889, Mürekkep ve Pastel. 48 x 63 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France. ....	79
<b>Resim:72- “ Mösyö, Madam ve Köpek”</b> , 1893, TÜYB, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi. ....	80
<b>Resim:73-“Sirkte: At ve Köpek Terbiyesi”</b> , 1899, Kağıt Üzerine Siyah Tebeşir, Renkli Kalem, Kurşunkalem, 44x26,7 cm, Özel Koleksiyon . ....	81
<b>Resim:74- “Jockey”</b> ,1899, Litografi, 52 x 37 cm, Victoria & Albert Müzesi, Londra, Birleşik Krallık. ....	82
<b>Resim:75- “Sirkte Kadın Palyaço Geliyor”</b> ,1899, Beyaz Kağıt Üzerine Renkli Tebeşir, 35x25 cm, Fogg Sanat Müzesi, Cambridge . ....	83
<b>Resim:76- “An Examination At The Faculty Of Medicine”</b> , 1901, TÜYB, 65 x 81 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France. ....	84
<b>Resim :77- Henri Matisse, “Madam Matisse Portresi”</b> , 1905, TÜYB, 40,5 x32,5 cm, Devlet Resim Müzesi, Kopenhag. ....	85
<b>Resim :78- André Derain, “Balerin”</b> , 1906, TÜYB, 100x 81 cm, Devlet Resim Müzesi, Kopenhag. ....	86
<b>Resim:79-Henri de Toulouse-Lautrec, “ May Milton”</b> , 1895, Renkli Taşbaskı, Özel Koleksiyon. ....	87
<b>Resim:80-Pablo Picasso, “Avignon’lu Kızlar”</b> , 1907, TÜYB, 243,9x 233,7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York. ....	88
<b>Resim:81- Pablo Picasso, “4 Gats”</b> , 1899. ....	89
<b>Resim:82- Ernst Ludwig Kirchner, “Negro Dans”</b> , 1911. ....	90
<b>Resim:83- Ernst Ludwig Kirchner, “Oyun ve Spor”</b> , 1913, Münih, Almanya. ....	91

<b>Resim:84-</b> Ernst Ludwig Kirchner, “ <b>Berlinde Cadde</b> ” , 1904.....	91
<b>Resim:85-</b> George Grosz, “ <b>Caféhaus</b> ”.....	92
<b>Resim:86-</b> Otto Dix, 1927.....	92
<b>Resim:87-</b> Edward Munch, “ <b>Golgotha</b> ”, 1900.....	93

## ÖZET

ÇIĞIR, Ebru, Post-Empresyonist Dönemde Henri de Toulouse-Lautrec' in Desen Çalışmaları'nın Üslup Özellikleri Açısından Araştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 2012

Bu araştırmanın amacı, Post-Empresyonist dönemde Henri de Toulouse-Lautrec'in desen çalışmalarını üslup özellikleri açısından incelemek, 20. yy ve sonrası sanatına katkı ve etkisini ortaya koymaktır.

Post Empresyonist dönemde Henri de Toulouse-Lautrec'in sanat anlayışını ve desen çalışmalarının üslup özellikleri bakımından inceleyen, 20. yy sanatına ve sanatçılara etkisini ortaya çıkarmayı amaçlayan bu çalışmada araştırma modeli olarak doküman incelemesi kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini, Henri de Toulouse-Lautrec'in sanat anlayışı ve eserleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleme amaçlı örnekleme yöntemlerinden maksimum çeşitlilik örnekleme kullanılmıştır. Araştırmanın örneklemini ise, Post empresyonizm döneminde Henri de Toulouse-Lautrec'in sanat anlayışını yansıtan desen çalışmaları oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri; Literatür tarama, yayınlanmamış tezler, sanatçının hayat öyküsü ve yapılmış olan sanat araştırmaları, internet, makale ve dergilerden derlenerek elde edilmiştir. Araştırmanın verilerinin çözümlenmesinde, nitel araştırmada kullanılan veri analizi tekniklerinden “Betimsel Analiz Tekniği” kullanılarak yapılmıştır. Sanatçının desen çalışmaları çizgi, leke, renk, kompozisyon, konu ve teknik özellikleri bakımından ayrı ayrı incelenerek, Post Empresyonist dönem ve sonrasında Lautrec'in etkilediği sanatçıların çalışmalarıyla karşılaştırılmıştır. Bu araştırma ile Henri de Toulouse-Lautrec'in sadece sanatsal değil, aynı zamanda tarihsel sürece ışık tutan büyük bir ressam olduğu, rengi nesneden ayırması, alışılmamış renkleri kullanımıyla sağladığı perspektif, konu seçimi ve desenlerindeki anlatım ustalığı ile 20. yy sanatının oluşumunda büyük bir katkısı olduğu ortaya konulmuştur. Üslubunun belirgin izleri ve eserleri ile topluma birer ayna tutan sanatçı, hayatı özgün çizgi karakteriyle resmederek sanat dünyasına girmesiyle hem çağdaşlarına hem de sonraki kuşaklara eserleriyle yeni tasarım imkanı sunmuştur. Ayrıca Fransızca da “Peinture a l'essence” (Öz boyama) anlamına gelen boyama tekniği ile kendinden sonra birçok sanatçıyı etkilediği gibi sanatçının eserlerindeki üslubu ile sadece Post-Empresyonist dönemini ve sanatçıları değil, aynı zamanda fovistleri, ekspresyonistleri etkilediği sonucuna varılmıştır.

**ANAHTAR KELİMELER:** Henri de Toulouse-Lautrec, Post  
Empresyonizm, Desen, Üslup.

## ABSTRACT

CIGIR, Ebru, In Post-Impressionist Period, The Study of Design Works of Henri de Toulouse-Lautrec In Terms of Style Features, Post Graduate Thesis, Sivas,2012.

The aim of this study is to analyze the design works of Henri de Toulouse-Lautrec in terms of style features and reveal his contribution and influence on 20<sup>th</sup> century art and after.

As a research pattern, analyzing of document is used in this study which analyze the sense of art and the design works of Henri de Toulouse-Lautrec in terms of style features, aims to reveal his influence on 20<sup>th</sup> century art and artists. The system of the study consists of the sense of art and works of Henri de Toulouse-Lautrec. The sample of the study consists of the design works of Henri de Toulouse-Lautrec which reflect his sense of art. The sample of the study maximum variety sample is used from purposeful sample methods. The datas of the study; Literature scanning, unpublished thesis, biography of artist and the studies of art done were acquired by collecting from the internet, essay and journals. In resolution of the datas of the study, it was made by using “Descriptive Analysis Technic” of data analysis technics used in the qualitative study. By analyzing the design works of artist in terms of drawing, blot, colour, composition, topic and technic features, the works of artists on who Lautrec influenced in the period of Post Impressionist and after were compared with these. With this study, it is understood that Henri de Toulouse-Lautrec is a big painter who is not only artistic but also offered an insight to historical process, when it is approached as technic, whose distinguishing the colour from object and the perspective he provided with using unusual colours; in view of painting art, whose importance is his topic choice and perfection of narration in designs. The artist, reflecting the society with his style's distinct traces and works, offered a imagination opportunity to his contemporaries and next generations with his works while joining the world of art by portraying the life with authentic drawing characters. Also, “Peinture a l’essence” (Essence Painting) which has own painting technic, still carries the traces of artist till 21th century.

**KEY WORDS:** Henri de Toulouse-Lautrec, Post Impressionism, Design, Style.



## BÖLÜM I

### 1. GİRİŞ

Bu bölümde, problem durumu, amaç ve önem, problem cümlesi, alt problemler, sayılılar, sınırlılıklar ve kısaltmalara yer verilmiştir.

#### 1.1. PROBLEM DURUMU

XIX. yy' da Avrupa sanatındaki en önemli gelişmeyi temsil eden Empresyonizm, eski sanat anlayışından tam anlamıyla ayrılan yepyeni bir sanat akımı olarak modern resmin en önemli dönemini temsil etmiştir (Beksaç, 1993:92).

Empresyonizme tepki olarak ortaya çıkan Neo-Empresyonizm, Post-Empresyonist akımın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Empresyonizm kelimesinden daha belirsiz olan Post-Empresyonizm terimi kendinden önceki akımları da içine alarak daha kapsamlı bir ifade oluşturur (Bocquillon, 2005:81). Bu akım Empresyonizmden gelen ve XX. yy sanatının oluşumunda payı olan ressamları ifade eder (Tansuğ, 2004:236). Bu akım içindeki ressamlardan biri de hem kendi döneminde hem de kendinden sonraki dönemde geleneksel resim anlayışının dışına çıkan ve üslubuyla resim sanatında etkili bir iz bırakan ressam Henri de Toulouse-Lautrec'tir. Sanatçı döneminde eserleriyle sadece sanata değil, aynı zamanda tarihsel sürece de ışık tutmuş, teknik ve biçim özellikleri, konu seçimi ve kendine özgü tavrıyla fovistleri, ekspresyonistleri etkilemiştir. Sanat tarihinde daha çok afiş çalışmalarıyla yer alan sanatçının, aslında resim sanatı açısından desenlerindeki anlatım ustalığı ve üslubuyla belirgin izler bırakması göz ardı edilmemelidir. Bu alandaki hazırlanan tezlere bakıldığında, Koç'un (1995), "Taşbaskı Sanatının Ustaları Daumier, Lautrec, Bonnard" adlı çalışmasında Lautrec'in taş baskılarına yer verdiği, Gökmen'in (2007) "Sanatta Bir Biçimlendirme Yaklaşımı Olarak Çin-Japon Resminin Batı Resmine Etkisi" adlı çalışmasında da Lautrec'in sanatında Japon Estamplarının etkisinde kaldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra Yeraltı'nın (1995) "Cumhuriyet Dönemi'nden Günümüze Afiş Sanatının Gelişimi" isimli araştırmasına ve Dağbatıran'ın (1998) "Tarihsel açıdan XIX. yy. Avrupa Baskı Grafîği" adlı

araştırmasına bakıldığında Lautrec özellikle grafik ve taş baskı çalışmaları açısından incelendiği göze çarpmaktadır.

Bu araştırma sanatçının eserlerinde görülen özgün fırça vuruşları, boyayı inceltirerek kullanması (Peinture a l'essence), ele alınan konular ve Japon estamplarından esinlenerek yaptığı resimler ile kendinden sonraki sanatçıların üsluplarını oluşturmaları konusunda birer esin kaynağı olması açısından önemlidir. Ayrıca, Lautrec'in desenleri ve üslubunun ayrıntılı olarak ele alınmasının diğer araştırmaları da tamamlayacağı ve geleneksel bir şekilde eğitim alan genç resamlara kendine özgü tarzlarını geliştirme konusunda yardımcı olacağı düşünülmektedir.

## **1.2. AMAÇ VE ÖNEM**

Bu araştırmada Post-Empresyonist dönemde Henri de Toulouse-Lautrec'in üslup özellikleri bakımından desen çalışmalarının incelenmesi, sanata katkı ve etkisinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Ayrıca Henri de Toulouse-Lautrec'in desen çalışmalarındaki anlatım üslubuna ve resim sanatındaki etkisine ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Bir bütün olarak düşünüldüğünde, ilgili alanda yapılan tez çalışmalarında sanatçının sadece grafiker yönünün ele alınıp incelenmesi, fakat ressam yönünün ele alınmamış olması araştırmanın bu yönden önemini teşkil edebilir. Bu araştırma Henri de Toulouse Lautrec ile gelecekte yapılacak olan çalışmalara ışık tutacak olması, genç resamlara ve öğrencilere başvuru kaynağı oluşturması açısından önemlidir.

## **1.3. PROBLEM CÜMLESİ**

Henri de Toulouse-Lautrec' in desen çalışmaları'nın üslup özellikleri açısından Post Empresyonist dönem ve XX. yy sanatçılarına etkisi nedir?

## **1.4. ALT PROBLEMLER**

1) Henri de Toulouse-Lautrec'in desenlerinin özgün olmasını sağlayan biçimsel özellikler nelerdir?

2) Henri de Toulouse-Lautrec'in üslubu hangi sanatçılara esin kaynağı olmuştur?

3) Henri de Toulouse-Lautrec'in üslubundaki hangi özellikler aynı dönem ressamlarından farklı olarak öne çıkmaktadır?

4) Henri de Toulouse-Lautrec, sanat anlayışının oluşmasında kimlerden etkilenmiştir?

5) Henri de Toulouse-Lautrec'in eserlerinde Japon estamplarının etkisi nedir?

#### **1.4. SAYILTILAR**

Araştırmada;

1) Kullanılan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu,

2) Elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı,

3) Araştırma modelinin, araştırmanın konusuna uygun olduğu sayıtlılarından yola çıkılmıştır.

#### **1.5. SINIRLILIKLAR**

Hazırlanmış olan bu araştırma,

1) Henri De Toulouse-Lautrec' in desen çalışmaları,

2) Sanatçı'nın eserlerinde kullandığı teknik özellikleri,

3) Eserlerindeki Edgar Degas ve Japon estamplarının etkisi,

3) Henri De Toulouse-Lautrec'in eserleriyle Edward Munch, Pablo Picasso, Henri Matisse, Ernst Ludwig Kirchner, George Grosz ve Otto Dix gibi ressamalara etkisi ile sınırlandırılmıştır.

#### **1.6. KISALTMALAR**

TÜYB: Tuval Üzerine Yağlıboya

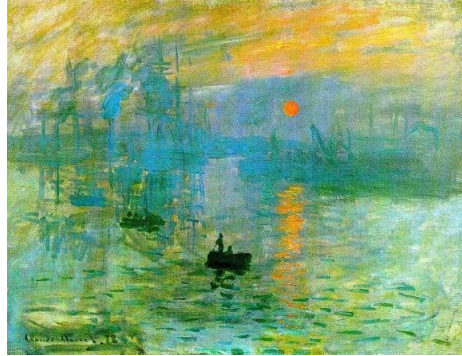
KÜYB: Karton Üzerine Yağlıboya

Yy: Yüzyıl

## BÖLÜM II

### 2. EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)

XIX. yy ‘ da Avrupa sanatında meydana gelen en önemli gelişmeyi temsil olan Empresyonizm, eski sanat anlayışından tam anlamıyla ayrılan, yepyeni bir akım olarak modern resmin en önemli dönemini temsil etmektedir. XIX. yy’ın çeşitli akımları az çok geleneksel anlayıştan izler taşır veya onlar geçmişle ilişkilerini sürdürürken İzlenimciler bu bağları tamamen kopartmışlardır. Çizgici anlayış tamamen ortadan kalkarken yepyeni bir renkçi anlayış gelişmiştir. Özellikle XIX. yy’ın ikinci yarısından itibaren etkinlik kazanan renkçi anlayış ve arayışların yeni akım içinde şekillenmesi 1870’ten sonra olmuştur. Akıma ismini veren ve İzlenimcilik ilkelerini ortaya koyan eser, akımın önde gelen ressamlarından ve en önemli uygulamacılarından biri olan Claude Monet’in sergisindeki “*İmpression, Soleil Levant*” (İzlenim: Gün Doğumu) adlı eserdir (Beksaç, 1993:92).



**Resim:1-** Claude Monet, “*İmpression, Soleil Levant*” (İzlenim: Gün Doğumu), 48x63 cm, Le Havre, TÜYB, 1872.

“Güneşin Doğuşundan İzlenim” adlı olan bu tablo güneşin doğuşunda bir limanı göstermektedir. Monet’in anlatmak istediği şey bir tan vakti güneş ışınlarının su yüzeyindeki harenmelerini ve belli bir an içinde bir gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalanmalarını tespit etmektir. Monet esasen resmine verdiği isimle, resmin karakterini açık olarak belirtmiştir. Doğa karşısında aldığı izlenimleri saptamıştı ki o zaman için bu bir devrim niteliğindedir (Turani, 2011:564).

İzlenimciler, eleştirmenler tarafından yerden yere vurulmuş ve horlanmışlardır. Monet ve arkadaşlarının zaman zaman izlenimci, naturalist,

intransieant (uzlaşmaz), bağımsız diye anılmaları da bu anlayışsızlığın bir örneğidir. Böylece Empresyonist deyimini önceleri yalnız bu sergiye katılan ressamlar için kullanılırken, sonraları bu deyim, yavaş yavaş alaylı yanını kaybederek bu sergiyi açanların ortaya koyduğu yeni sanat görüşünü ifade eden bir genel kavram olmuştur (Birsnel, 1967:16).

Empresyonizm göz duyarlılığına dayalı bir sanattır. Çevremizde yer alan nesnelere, kavramlarından sıyrarak anlık bir görüntü bize izlenim olarak sanata yansıtılarak Empresyonistlerde yeni bir dünya ortaya çıkarmıştır (İprişoğlu, 1978:22). Empresyonizmde sanat anlayışı görme ve işitme duyularını sanatın ana konusu yapar. Empresyonizm resim sanatını görme duyularına, ışık ve renk duyularına geri götürür. Sanat anlayışına göre tek tek görme ve işitme duyularının dışında sanatın başka bir konusu olamaz. Bir sanat yapıtını kavramak o sanat yapıtını bir duyular bütünü olarak algılamak demektir (Tunalı, 2010:34).

Empresyonizm, duyuların bir izlenimle uyarılmasını dikkate alır ve duyular hissedilir. Gerçek dünyanın zamanını, biçimlerini yakalamaya çalışır. Nesnelere ve biçimlere Empresyonist bir ressam tarafından gerçekte görüldüğü gibi resmedilmeye çalışıldığında gerçeğin kendisi ve kopyası arasında zamansal bir bağ kurulmuştur. Doğayı ve dünyanın gerçek zamanına doğru başlayan izlenim, yaşanan anı yeni renkler ve biçimsel anlayışla resimde duyular yapmayı amaçlamıştır (Çoşkun, 1999:56). Empresyonizm’de sanatçılar dış dünyaya ait olanı; ışığı, renkleri, tepkileri, hüznüleri işlemekte ve yakalanan anlık konuları resmetmektedir. Bu akım ışık ile resim yapmak olarak tanımlanmaktadır. İzledikleri temel kaynak güneştir. Konu ışık yansımaları arasında kaybolmuştur. Empresyonistler resmi saf halde değil bütün bir karışım halinde sunmaktadırlar (Herbert,1988:142). Dolayısıyla, İzlenimciler nesnelere yalnız biçimlerini betimlemenin ötesine giderek, onların ışık karşısındaki davranışlarını resmetmeyi amaçlamışlardır ve bundan dolayı kesin kontur ve ayrıntılar yerine betimlemede çevreyi ışık kaynağı gibi ışımaya-izlenimi verir (Sözen & Tanyeli, 2003:116). Empresyonist sanatçılar doğaya baktığımızda, her nesnenin renginin kendine özgü tek renk yerine, gözümüzde ya da beynimizde bir araya getirdiğimiz birçok renk tonundan oluştuğunu keşfettiler.

“Empresyonistler resimde rengin optik ve uyarıcı etkilerinden de yararlanmışlardır. Doğanın biçimsel ve renksel zenginliklerinin keyfi duyularla duyulur olanın, yeni duyulara yol açması, Empresyonizmle olmuştur” (Tunalı, 1992:36). Perspektif renk tonlarıyla uygulanmaktadır; açık yeni prizmatik renkler

kullanılmakta tablolarında fırça darbeleri izlenebilmektedir. Empresyonistler genellikle bilinen kurallara aldırılmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlamışlardır. Fotoğraf makinesinin icadı, ressamların yüzyıllardır üstlendiği benzerini yaratma sorumluluğunu aza indirgeyebilmesine olanak sağlayarak, sanatçıların arayışlarına ve deneylerine başlayabilmesini sağlamıştır. Empresyonistler de kendilerini doğanın ve tüm formlarını ışıqla değişen örüntülerini incelemeye adanmışlardır. Bu arzu resmin tüm elemanlarının değerlendirilip yorumlanabileceği düşüncesini beraberinde getirmiştir. Artık kalıplarından kurtulabilen, duyu ya da akıl süzgecinden geçirilebilen doğa hiçbir zaman eskisi gibi olmayacaktır. Amaçları ışığın değişen etkilerini yakalayarak, bunu canlılıkla doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmaktır. Teknik açıdan bakıldığında Empresyonist ressamlar, biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten gördükleri gibi resmettiler. Bu, onları sanatın birçok geleneksel ilkesini terk etmeye yöneltti. Nesnelere biçimlerini veren ve hacim etkisini uyandıran kesin çizgiler bundan böyle bırakılarak, yerine birbirinden ayrı tek tek fırça dokunuşlarından yararlanılmıştır (Sérullaz, 1998:15).

“Empresyonistler insan gözünün mükemmel bir araç olduğunu biliyorlardı. Tüm detayları verilmese de, yeteri kadar ipucu bulunduğu sürece, göz, resimde olması gereken biçimleri görebileceği düşüncesi bu sanatçıların ana düşüncesiydi” (Gombrich, 2004:552). İzlenimcilik yeni bir görüşü izleyen resim yöntemi idi. Resimler tek tek fırça vuruşlarıyla, saf prizmatik renklerin kullanımıyla, açık havada ışığın değişen etkilerini yakalamak amacıyla gerçekleştirildi. Doğanın, sürekli değişimi içinde kaybolan izlenimleri olabildiğince kısa sürede resme aktarılırken, aynı konunun değişik koşullardaki durumunu işleyerek resim dizileri oluşturdular. Teknik açıdan bakılınca, resimde geometri kurallarına dayalı perspektif kullanılmadı. Onun yerine boşlukları doldurmak için, önden geriye giden renk perspektifinden yararlanıldı. Işık-gölge alanları ve koyu renkler yerine, prizmatik renkler; mavi, sarı, kırmızı, turuncu, yeşil kullanıldı. Akımın başlıca sanatçıları ve ünlü eserleri: Claude Monet: *Impression, Soleil Levant* (İzlenim, Gün Doğumu), 1872 Paris, Musée Marmottan; Camille Pissarro: *Boulevarddes Italiens* (İtalyan Bulvarı), 1897, Washington National Gallery of Art; Pierre Auguste Renoir: *Moulin de la Galette'deki Balo*, 1876, Paris, Musée du Jeu de Paume; Alfred Sisley, *Louveciennes'te Kar*, 1878, Paris, Musée du Jeu de Paume'dedir (Erdemirel, 2011).

## 2.1. NEO EMPRESYONİZM (YENİ İZLENİMCİLİK)

“İzlenimciler ilk sergilerinden sonra değişik sanatçıların katılımıyla sekiz sergi açtılar. 1886’daki sekizinci sergiye katılan bazı sanatçılar, izlenimcilik kuramlarını sürdürmek amacıyla, Yeni İzlenimcilik (Neo Empresyonizm) adıyla bir sanat kuramı ortaya attılar” (Fénéon,1886:300). Neo Empresyonizm’in başka bir adı da “Pointillisme”, yani “Noktacılık” idi. İlk olarak Georges Seurat, onun peşinden Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Charles Agrand, Albert Dubois-Pillet “Noktalama” tekniğini şaşmaz bir prensip olarak uygulamaya başladılar (Demirkol, 2008:21). Böylelikle empresyonizm bilimsel temele oturtmak istenmiş ve dolayısıyla biçimler izlenimden uzaklaşarak daha sağlam bir kontrüksiyona varmayı amaçlayan renk düzeni de empresyonizmin yerini almıştır (Turani, 2011:522). Neo Empresyonist harekete ait bu sanatçılar grubu, Monet ve arkadaşlarını reddetmediler ve empresyonizmin bıraktıkları yerden devam ettirmek istediler. Bununla birlikte onların resimdeki rastlantısal tutumlarını ve salt içgüdüsel sanat anlayışlarını tümüyle kabul etmiyorlardı. Paletten koyu renkleri kaldırarak yerine yalnız prizmanın, güneş ışığının altı rengini koymak, ışık-gölge oyunlarını sarı, turuncu, kırmızı gibi sıcak, yeşil, mavi, mor gibi soğuk renklerle ifade etmekte. Neo Empresyonistler, tıpkı empresyonistler gibi paletlerinde saf renklere yer verdiler. Fakat kromatik renk dairesinde birbirine yakın duran renkleri karıştırmak dışında renk karışımını reddettiler (Harrison & Wood, 2011:36). Sanatçılar kullandıkları boyalarla elde etmek istedikleri parlak ışık tonlarını ve gölgeleri, daha canlı anlamlı, hareketli yapabilmek için bilinen yöntemlerle değil, noktalarla çalışmayı bir yenilik olarak benimsediler (Artut, 2009:71).

Neo Empresyonistler resimlerinde, belirli renklerle sınırlı kalmayıp, saf renklerin optik karıştırılması ve oranlarının değiştirilmesiyle, koyudan açığa sonsuz renkler elde etmişlerdir. Paletlerinde karışık renkleri yasaklamanın dışında, renklerin saflığını bir tuval üzerinde birbirine ters oranlarda bir araya getirerek bozmaktan da kaçındılar. Çizgi ve renk etkileşiminde, dinginlik için renkleri yatay, neşe için yükselen, üzüntü için inen çizgiler olması gerektiğini, ara çizgiler sonsuz çeşitliliğe sahip bütün diğer duyumları tasvir etmek için kullandılar. Ayrıca, yükselen çizgilerle sıcak renkler ve açık tonlar, inen çizgilerle soğuk ve koyu tonları kullanmışlardır. Böylece renk ve çizgiyi, hissettiği ve çevirmek istediği duyguya boyun eğdiren ressam, bir şair ve bir yaratıcı rolünü görür (Harrison&Wood, 2011:37).



**Resim:2-** Georges Seurat, “*Grande Jatte Adasında Bir Yaz Sabahı*”, TÜYB, 207.6 cm × 308 cm ,1886.

1886 yılında Seurat’ın “Grande Jatte Adasında Bir Yaz Sabahı” adlı eseri noktacılık kurallarını en iyi yansıtan tablosudur (Lynton, 2009:22). Ayrıca, bu resim sekizinci ve son Empresyonistler sergisinde skandal yaratmış ve Neo-Empresyonizmin adeta manifestosu niteliğinde bir yapıt olmuştur. (Eroğlu, 2007:346) Seurat ve Signac paleti şematikleştirmeyi düşünmüş ve gözün asırlık alışkanlığından cesurca koparak optik karışımı ortaya koymuştur. Neo Empresyonist ressamlardan, Georges Seurat (1859-1891) , Paul Signac (1863 -1935), Henri Edmond Cross (1856-1910) , Charles Agrand (1854-1926), Albert Dubois-Pillet (1845-1890), Theo Van Rysselberge (1862-1923) , Maximilien Luce (1858-1941) — Lucie Cousturier (1870-1925) yaptıkları sanat eserleri Neo Empresyonist yöntemlerin en iyi örneklerini verirler (Harrison & Wood, 2011).

1886’den itibaren, empresyonizm, “Post Empresyonist” denilen yeni bir sanatçı kuşağının, Neo-Empresyonistlerin; Gauguin’in, Van Gogh’un resmine duydukları ortak hayranlık sayesinde bir araya gelen, dekoratif sanata meraklı genç ressamların oluşturduğu heterojen bir grup olan Nabilerin ortaya çıkmasına yol açar. Monet ve Cezanne’ in yapıtları ise, ilk empresyonizmden tamamen uzaklaşıp, doğrudan doğruya XX. yy’ın araştırmalarının habercisi olan bir sanata yönelirler ve 1886’da resim tarihinde yeni bir sayfa açılır ( Bocquillon, 2005:80).



## 2.1. POST EMPRESYONİZM (ARD İZLENİMCİLİK)

Post Empresyonizm, Empresyonizm ve Neo Empresyonizmi izleyen Fransız sanat akımıdır (Keser, 2005:262). Ayrıca, “Empresyonizm” teriminden daha belirsiz olan “Post Empresyonizm” terimi, daha geç ortaya çıkan, kullanışlı ve daha kapsamlı bir ifadedir. Bu terimi, 1910 yılında Londra’daki Grafton Gallery’de düzenlenen “Manet and the Post-Impressionist” başlıklı bir sergi dolayısıyla sanat eleştirmeni Roger Fry ortaya atmıştır. Galeride, Manet’nin tablolarının yanında, diğerlerinin arasında ve karmakarışık bir halde, Cezanne’nin, Gauguin’in, Signac’ın, Cross’un, Matisse ve ayrıca Picasso, Puy, Redon ve Herbin’in tabloları yer alır. Serginin, stilistik ve kronolojik planda çok geniş bir sanatçı yelpazesini bir araya getirmiş olduğu söylenir (Bocquillon,2005:81).

“Post-Empresyonist” terimi tam olarak, doğrudan doğruya ilk empresyonizmden gelen ve onu, XX. yy sanatının doğuşuna kadar geliştirmekte payı olan ressamı ifade eder. İlk dönem empresyonist ressamın, Monet’nin, Renoir’ın ya da Cezanne’nin sonraki yapıtlarını da içine alır. Ayrıca terim 1886’dan XX. yy dönümüne kadar, ilk önce bir empresyonist evreden geçip, sonra resimle ilgili yeni yollar keşfeden genç ressamı da kapsar. Bu dönemde doğacılıkla maddeciliğin bağlantısı toplumsal görüş açılarını etkiledi. Yalnız sanatsal sorunlar üzerinde yoğunlaşmak artık yeterli görünmüyordu. Post empresyonist tepkiler böyle bir zemin üzerine kuruldu (Tansuğ,2004:236). Sanatçılarda zamanla kişisel anlatım resimlerine yansdı. İzlenimciliğin canlı renkleri yanında, gelenekselin dışına çıkan konu anlayışı da bu sanatçıları etkilemeyi sürdürdü. Burada söz konusu olanlar, özellikle neo-empresyonistler, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec ve ayrıca Vuillard ile Bonnard başta olmak üzere Nabilerdir.\*

---

\* Fransa’da, izlenimcilerin dağıttıkları resim yapısına önem veren, Maurice Denis, Vouillard, Bonnard gibi, Cézanne’a özgü konstrüktivizme, Gauguin’e özgü katıksız renklere ve “iki boyutlu düşünüş” biçimine yönelmeyi de belirliyordu; dekoratif ve gerçekdışı eğilimin vurgulanması da Nabilerle simgeci ressamlar arasındaki tinsel yakınlığı da kanıtlıyordu. Ama bu ressamı, işledikleri temaları ve esinlerini iyi anlayabilmek için bunları yaşadıkları dönemin ortamına yerleştirmek ve sanatında bir yenilik yapmaya yönelten bütün eğilimleri göz önünde bulundurmak gerekir. Nabilerde çağdaş bir gerçeklik kaygısı göze çarpar; yaşadıkları dönemin modelleri, gösterileri yapıtlarına yansımış, yüzyıla özgü ince bir beğeni anlayışı, çiçek biçimlerinde ve modern stili çerçevesi içindeki Japon etkisinin ağır bastığı ürünlerde kendini göstermiştir; ama bütün bu modernliğe biraz da acılık, burukluk, başkaldırı ve iğneli sert bir gerçekçilik karışmıştır.



**Resim:3-** Paul Gauguin, “*Ta Matete (We Shall Not Goto Market Today)*”, TÜYB, Kunst Museum Basel, Basel, Switzerland, 1892.

Yapıtlarında sembolizm etkileri de bulunan Gauguin’in yanı sıra, post empresyonist sanatçıların büyük çoğunluğu peyzaja ve çağdaş yaşama sadıktır. Ressamların hepsi de eşit derecede renk tutkudur ancak renk, her birinin kişiliğine göre son derece farklı rezonanslar alır (Bocquillon,2005:81-82).



**Resim:4-**Paul Cézanne, *“The Large Bathers”*, TÜYB, 250.8 cm x 210.5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, United States), 1898-1905.

Neo Empresyonistler bölmecilik kuramını geliştirmek için becerilerini optik kurallara dayandırmışlardır. Böylelikle kuram bilimsel bir nitelik kazanmıştır.

Post Empresyonizm, empresyonizmden daha geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. 1880’li yılların sonunda bizim için önem taşıyan ressamların çoğu Paris’i, Fransa ve Normandiya kıyılarını terk ederler. Post Empresyonizm, Empresyonizmden daha da fazla, güzargahları kesişen, ama yapıtları birbirinden bağımsız kalabilen sanatçıların oluşturduğu bir kavramdır (Bocquillon, 2005:83). Fransız Post Empresyonistleri sayılan Gauguin, Toulouse-Lautrec, Seurat ve Van Gogh’un gayretli çalışmalarının sonucunda elde ettikleri yeni boya resim olanakları Munch ile birlikte İskandinav ülkelerine yayılmıştır. Post Empresyonizm bu ülkelerde verimli ve insana kasvet veren bir hava halinde gelişmiştir (Turani, 2011:568).

## 2.2. HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

### 2.2.1. Hayatı ve Kişiliği

Aristokrat bir ailenin çocuğu olan Henri de Toulouse-Lautrec 24 Kasım 1864 yılında Albide doğdu. Babası Kont Alphonse de Toulouse - Lautrec Monfa dillere destan olmuş sayısız macerası ve dört koşumlu arabaları ile ün salmış bir adamdı. Albi civarında at sürmek Kral Büyük Charles'ın cenkçi ahfadından olan bu adam için en büyük zevkti. Annesi Adèle ise son derece bilgili, aydın bir kadındı. Henri çocukluğunda bu asıl ve varlıklı çevreden yeteri kadar nasibini aldı. İlkokula Albi'de başladı, sonra 1873 yılında ailesiyle birlikte Paris'e giderek, bugün adı Condorcet olan Fontanes lisesine girdi (Altuna, 1961:70).

Bu dönemde henüz kimse onun aile evliliğinden kaynaklanan ve daha sonra şekil bozukluğu olarak ortaya çıkacak olan hastalığından haberdar değildi. Lautrec 4 yaşında ve genellikle annesi ara sıra da babası ile birlikte aristokrat çevrelerde, değerli eşyaların arasında, atlarla ve Kontun tutkunu olduğu şahin avı partilerinde geçiyordu. Kont oğlunu da kendisi gibi usta bir avcı yetiştirmek istiyordu. 1876 yılında oğluna avcılıkla ilgili bir kitap hediye etti ve içine şöyle bir ibare düştü:

“Oğlum, ancak açık havada ve gün ışığında geçirilen bir hayatın sağlıklı olacağını unutma. Özgürlüğü elinden alınmış her varlık er geç çürüyüp ölmeye mahkumdur. Şahinle avlanmak üzerine yazılmış bu kitap sana uçsuz bucaksız tabiatta hayatı korumayı öğretecektir. Bir gün gelirden hayatın acı yanlarıyla karşılaşacak olursan, sana atın, köpeğin ve şahinin yarenlik edecek, yaralarını sarmanı onlar sağlayacak...” ( Arnold, 1987:11). Bu sözleri Lautrec otuz beş yaşına gelip belki hayatının en acı günlerini yaşarken yeniden hatırlayacaktı.

1878-1879 yılı henüz on dört yaşındaki Lautrec için hayatının en feci yılı oldu. Peşi peşine iki defa attan düştü, kemikleri kırıldı, ama tedavi fayda etmedi, aslında zayıf olan bünyesi mukavemet edemedi ve kötürüm kaldı. Muazzam şatonun bahçesinde, tekerlekli iskemlesinde oturuyor, canından çok sevdiği atları uzaktan seyrediyordu. Ama herhangi bir şeyle avunması, ıstırabını biraz olsun dindirmesi gerekiyordu. Lautrec böylece oturduğu yerden bu atların resimlerini çizmeğe başladı. Geçirdiği bu iki kaza özgürlüğünü kısıtladı; bu durum annesinin, oğlunun sanatsal yeteneğini teşvik etmesine yol açtı. Toulouse-Lautrec başlangıçta konularını çevresinden seçerek desenler çizmeye, küçük yağlıboya resimler yapmaya başladı (Venturi, 1953:269).



Toulouse-Lautrec'i en çok etkileyen, babasının keyif aldığı konular ve bunu tamamlayan Alfons'un beklentileri olmuştur. Babasını resimlerinde görmek istediği gibi av meraklısı ve kardeşleri Charles ve Odon gibi sanat meraklıları olan biri olarak betimlemiştir. Babasının, yaptığı hayvan resimleriyle tanınan sağır ve dilsiz dostu René Princeteau, Henri'ye Paris'te resimlerini göstermişti. Doğayı ve hayvanları çok seven genç ressamın ilk dönem resimlerinde bu konuları işlemede Princeteau'nun etkisinin olduğu da söylenebilir. Bu resimleri babasını etkilemenin bir aracı olarak gördüğü de düşünülebilir ( bkz. Resim 5) (Boyut, 2006:5-6).



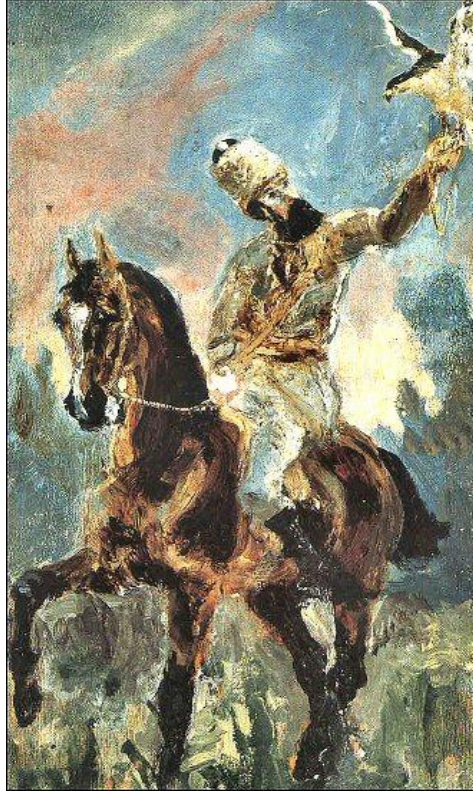
**Resim:5**-Henri De Toulouse-Lautrec , *“Kont Alphonse de Toulouse Lautrec Nice'te Posta Arabasını Sürüyor”* , 1881, TÜYB, 35,5 cm x 51 cm, Petit Palais Müzesi, Paris.

Princeteau öğrencisinin ilk atölye yılları hakkında şöyle diyor: “ Evet, onun beni rahatsız eden garip bir üslubu vardı. Zavallı Henri! Her sabah erkenden atölyeye gelirdi. 1878 senesinde daha on dört yaşındaydı. Eskizlerimi kopya eder, portremi çalışır, yaptığı işlerle beni her seferinde dehşete düşürürdü. Tatile çıktığında peyzaj, atlar, köpekler ve manevra halindeki askerler üzerine çalışmayı severdi. Kışın ise Cannes' a gidip gemileri, denizi, atları, ata binen kadınları çizerdi. Henri'yle birlikte at görmek için sirkelere, dekorları etüd etmek için tiyatrolara giderdik sık sık. At ve köpek konusunda uzmandı.” (Arnold, 1987:21).

Princeteau 'nun yanında başka ressamlarla tanışma fırsatı da buldu. John Lewis Brown ve Jean Louis Forain, Henri'nin akademik bir eğitimden geçmesi

gerektiği görüşünde birleştiler. Böylece Toulouse-Lautrec 17 Nisan 1882’de, Princeteau’nun önerisi ve Henri Rachou’nun tanışırması sonucunda o günlerin tanınmış ressamlarından Léon Bonnat ‘nın Paristeki atölyesine girdi. Lautrec sonra Bonnat ve Corman atölyelerinde eğitim aldı. Lautrec her iki hocasından da yeterli eğitim almış, fakat Lautrec’in bütün yeteneğini kavrayamamalarına rağmen 4 yıl onlarla kalmıştır. Eğitimin geri kalanını bizzat kendi tamamlamıştır. 1884’lerde Montmartre Lautrec’in dikkatini çekmiş, ününün başlangıcı olmuştur (Dumont, 1953).

### 2.2.2. İlk Çalışmalar



**Resim: 6-** “*Kont Toulouse-Lautrec, Doğancı*”, 1881, TÜYB, 23,4 cm x 14 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

İlk çalışmalara bakıldığında, Princeteau’nun öğrencisi romantik ressam Eugene Delacroix’nın resimleriyle tanıştığı anlaşılıyor. Delacroix’ın son derece dinamik, canlı renkler kullandığı tarihi resimleri, küçük ölçekli hayvan dövüş sahneleri resimleri Delacroix ve takipçilerinin tipik özellikleri olan hareketlilik ve canlı renkler, Toulouse-Lautrec’in babasını resmettiği “Doğancı” adlı çalışmasında

da görülür. Bu çalışmada baba at üstünde, elinde doğanıyla görülür; teknik olarak son derece zor tam boy portre formatının seçilmesi henüz öğrencilik dönemindeki bir sanatçı için şaşırtıcıdır. Dar resim alanı yüzünden figür sıkıştırılmış, renklendirmenin yoğunluğu ve hafif fırça darbeleri, enstantene etkisini güçlendirmiştir. Bu özellik daha sonraki çalışmalarında baskın bir nitelik alacaktır. Resme baktığımızda sanatçının henüz bir gelişme sürecinde olduğu ve farklı teknikler denediğini anlaşılır. Bu bağlamda sanatçı hiçbir sanat okuluna gitmediği ve sadece stüdyo ile sınırlı tuttuğunu hatırlamak önem taşır. Dönemin sanat okulları anatomik açıdan doğru çizimlere büyük önem verir ve model, alçı heykellerle eğitim verirken Toulouse Lautrec resim konularını doğadaki haliyle ve hareket halinde verir. Bedensel özründen dolayı hareketlilik onu büyülemiştir. Sanatçıya göre resim yapmak var olanı yeniden üretmek değil, gerçeği yorumlamaktır (Felbinger, 2000:11).

Gördüklerini resme aktarabilme yeteneği sanatçının ailesinde bayağı gelişmiştir. Babası alçıdan hayvan heykelleri yapar, amcası ise desenler çizerdi. Toulouse-Lautrec'in büyükannesi bu durumu şöyle açıklamıştır: "Oğullarım yabani kuş avladıklarında üç farklı zevklerini tatmin ederler: Hem tüfeklerini hem kalemlerini hem de çatallarını kullanırlar." 1880' de Bosc Şatosu yanındaki askeri manevralar sanatçı için birçok farklı konu sağladı. Sanatçı artık çevresini inceliyordu. Tarzının tipik özelliklerinden olan alttan bakış artık belirgin özelliği olmuştu çalışmalarında. Bu ise bedensel özründen dolayı kaynaklanan oturarak çalışmasının sonucuydu. Resimlerinde farklı açılardan yaptığı çizimler de teknikler konusunda ustalaşmıştır (Arnold, 1997:12).

Sanatçının figürün tasvirine verdiği önem okul arkadaşlarından Joyant'ın sözleriyle şöyle kanıtlanmıştır: " ...sadece figür vardır; manzara yalnızca aksesuardır, başka bir şey olamaz zaten, figürün doğasını daha iyi ortaya çıkarmaya hizmet eder " (Felbinger, 2000:12) . Sanatçı bu tavrıyla insan figürünü ikinci plana atan Vincent Van Gogh, Monet gibi empresyonistlerden ayrılır.



**Resim: 7-** *“Aynada Kendi Portresi”*, 1880, KÜYB, 40,5 cm x 32,5 cm, Toulouse- Lautrec Müzesi, Albi.

Sanatçının kendini keşfettiği bir dönemde aynadaki yansımasıyla arasına mesafe koyarak hem kendisi hem de seyirci arasına mesafe koyuyordu. Kaygılı bakışlar ile aynada kendini süzen sanatçı, acıyı kabullenmiş ve yaşamını kendinin belirlediğini değil, hastalığının belirleyeceğini ifade etmiştir. Gri tonlar ve ciddi yüz ifadesi, melankolik bir hava yaratmıştır.





**Resim:8-** “*Tek Atlı Araba*”, 1880, TÜYB, 27 x 35 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

Bu resimde Lautrec’in farklı fırça teknikleri ile figürlerde yumuşak fırça darbeleri, etrafındaki geniş, kalın vuruşlar kullanılmıştır. Resimdeki kompozisyon ve teknik açısından gösterilen başarı 16 yaşındaki bir sanatçı için oldukça başarılıdır (Felbinger, 2000:13).

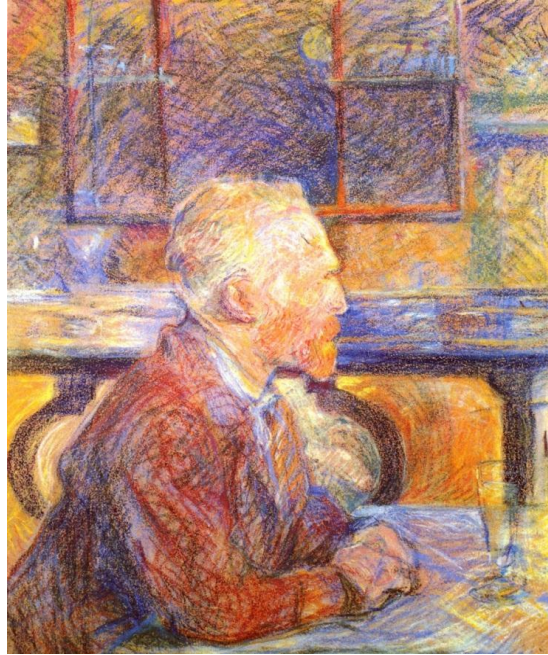
### 2.2.3. Bonnat ve Cormon Atölyeleri

Toulouse-Lautrec 17 Nisan 1882’de René Princeteau ’nun önerisi ve Henri Rachou’nun tanıştırmaları sonucunda, o günlerin tanınmış ressamlarından Léon Bonnat’nın Paris’teki atölyesine girdi. Belli bir süre çalıştıktan sonra Bonnat Lautrec’in çalışmalarıyla ilgili: “Renklerin fena değil ki bu iyi bir şey, ama yalnızca kötü olmadıkları anlamına gelir oysa çizimlerin bir felaket!” sözleri dile getirmiştir. Fakat o dönemde Toulouse-Lautrec’in 1882’de henüz olgunlaşmamış bir sanatçı olmasına rağmen, yapıtlarında üstün yeteneğine ve becerisine ilişkin ipuçları kendini belli ediyordu. Bonnat’nın öğrencisine karşı bu olumsuz yaklaşımı, sonraki yıllarda da devam etmiştir (Arnold, 1987:22).

Kısa bir süre sonra Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğretmenlik yapmaya başlayan Bonnat’nın, kara listesinde yer alan öğrencisi Toulouse –Lautre’i sınıfına kabul etmemesine hiç şaşmamak gerek, böylece Toulouse-Lautrec

kendine yeni bir resim öğretmeni aramaya başladı. Yeni öğretmeni, tıpkı Bonnat gibi, günümüz açısından hiçbir önemi olmayan bir salon ressamıydı, fakat öğrencilerine karşı daha özgürlükçü bir yaklaşım içindeydi: “Her şeyin ötesinde diye yazıyordu Toulouse-Lautrec eve gönderdiği bir mektupta, “çizimlerimi seviyor.” Genç sanatçı, birkaç ay içinde birbirlerine bütünüyle karşıt iki görüşün ortasında kalmıştı. Doğrusu, aldığı övgüye pek sevinememişti: “Cormon bir yanlışımı düzeltirken, Bonnat’dan çok daha nazik davranıyor; resmi iyice inceliyor, gösterdiğim her şeye bakıyor, çok yüreklendirici konuşuyor. Şimdi belki şaşıracaksınız, ama ben böylesinin daha kötü olduğunu düşünüyorum. İlk ustam beni sözleriyle kırbaçladığında çok acı çekiyordum ve kendimi kolay kolay bağışlamıyordum. Ama şimdi, bu yeni atölyede kendimi iyice zayıflamış hissediyorum; iyi bir resim yapabilmem için biraz daha yürekli olmam gerekiyor. Doğrusunu isterseniz, pek iyi olmayan bir resmim de Cormon’u rahatlıkla tatmin edebiliyor” diye ifade etmiştir (Arnold, 1997:15).

Sanatçı Cormon’un atölyesinde Emile Bernard ile karşılaşması kafasında Bonnat ve Cormon’un öğrettikleri konusunda şüpheler uyandırdı. Yeni gelişmelere karşı çok büyük ilgisi olan Bernard Lautrec gibi birçok sanatçıyı etkilemiştir. Cormon atölyesinde Lautrec, Van Gogh ile aralarındaki tüm farklılıklara rağmen derin bir dostluk kurmuştur (Arnold, 1987:29-30).



**Resim: 9-“Vincent Van Gogh”, 1887, Karton Üzerine Pastel, 54 x 45 cm, Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam.**

Sanatçı'nın tüm yönleriyle özgünlüğünü ifade ettiği portre, izlenimcidir. Ancak içeriğiyle bunu aşar. Van Gogh'un dinamizmi ve tutkusunu yansıtmış, sanatçının fiziksel görünümüne sadık kalmıştır (Arnold, 1997:19).

Lautrec, kendi metodunu ve kendi yolunun arayışı içindeydi. Eğitimlerinden, yansıtmayı arzuladığı görüntüleri kendi tarzıyla çizmek için gerekli olan tekniği edinmişti. Fakat ne Bonnat ne de Cormon' du örnek aldığı. Özellikle Degas, Manet ve Van Gogh'un resimlerine ilgi duyuyordu (Boyut, 2005:12). Lautrec, Ganneron Sokağı'na taşındığında bu onun için dönüm noktası olmuştur. Çünkü Montmarte Mahallesinin ortasında bulunuyordu. Gündüz dar sokakları sanatçılar dolduruyor, gece ise eğlenceli hayat başlıyordu (Altuna, 1961:72). Sonrasında Montmarte, Lautrec için resimlerinin vazgeçilmez konusu olacaktır.

#### 2.2.4. Edgar Degas 'nın Etkisi



**Resim:10-** “*Tuvalette*”,1896, KÜYB, 67x54 cm, Orsay Müzesi ,Paris.



**Resim:11-**Edgar Degas, “*Banyo Teknesi*”, 1886, Pastel Kalem, 60x83 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Şüphesiz ki, Toulouse-Lautrec'i en çok etkileyenlerden biri de onun gibi soylu aileden gelen Edgar Degas olmuştur. Degas kent yaşamını resimlerinin konusu haline getiren ilk sanatçıdır. 1870'lerdeki kafe, konserlere gitmiş ve izlenimlerini desenlerine aktarmıştır. Sanatçı desenlerinde kafeler, genelevler, gece kulüpleri ve tiyatrodan sahneler çizerken renkli pastel tebeşiri kullanmıştır. Pastelin yumuşak renkleri ve tozumsu görünüşü, kumaş efektlerini aktarmada yardımcı oluyordu. Degas, figürlerinin alttan görünümünü, ışık efektleri, hızla geçen detayların anlık bir izlenim olarak yakalanmasını ve metropol halkının anonimliği gibi noktalarda ciddi çalışmalar yaptı. Toulouse-Lautrec, Degas'ın değişik resim konuları ve başlıklarını daha da geliştirdi. Degas'ın kısa görünüş ustalığını bir adım daha ileri götürdü, dikey olanı vurgulayarak kompozisyonu resimsel yüzeye bağlamaya çalıştı. Böylece Degas'da hala var olan, figürün hareketsizliğini büyük ölçüde yok etti. Her iki sanatçı tarafından yapılan nü'ler kıyaslandığında, Degas'ın insanları ve eşyaları algılama biçiminin Toulouse -Lautrec'i nasıl şekillendirdiği açıkça görülür. Degas, resminde,



sırtın duruşu ve tenin üzerindeki ışığın oyununu vurgularken yüzün gösterilmediği bir anı yukarıdan bakarak yakalar. Toulouse- Lautrec de yüzü göstermez, yukarı bakıp, ten üzerindeki ışık oyunlarına yoğunlaşarak yapar resmini. Her iki resimde, nesnelerin çerçeve tarafından kesilmesi sonucu birer detay, seçilmiş birer bölüm izlenimi verir (Felbinger, 2000:36).



**Resim:12-**Edgar Degas, “*Les Ambassadeur’da Kafe Konser*”, 1876, Monotip Üzerine Pastel,37x27,Güzel Sanatlar Müzesi, Lyon.



**Resim:13-**Henri de Toulouse Lautrec, “*Yvette Guilbert Linger Longer, Loo’yu Söylüyor*”,1894, KÜYB ,58x44, Puşkin Müzesi, Moskova.

Degas’ın resimlerinde görülen özellik daha sonra Lautrec’in çalışmalarında göreceğimiz birçok özellik ilk kez kullanılır. Degas’nın resmindeki şarkıcının alttan gelen ışıkla aydınlatılması, Lautrec’in “Loo’yu Söylüyor” adlı çalışmasında yeniden görebiliriz. Lautrec’in resimlerinin tersine, Degas ‘nın resim kompozisyonu çok daha geleneksel anlayışa uygundur. Lautrec de görülen aşırı optik rakursi Degas’da görülmez. Pastelin tozumsu efekti sonucu, renklendirme ve ışık efekti farklılıklar gösterir. Degas, Lautrec’in yeteneğini ilk anda anlamış ve onun desenlerinden neredeyse kıskançlıkla söz etmiştir. Hatta Lautrec’in sanatını ve bedensel deformasyonu ile alay etmiştir (Felbinger, 2000:36-37).

### 2.2.5. Japon Estamplarının Etkisi

Japon kültürü 1950’lerde Fransız topraklarında ve kültüründe büyük bir yayılma göstermiştir. Japon üslubuna duyulan sevgi ve beğeni, sanattan her türlü alanda kendini gösterir. Hokusai ve Utamaro gibi sanatçılar büyük bir başarı kazanır ve Japon ustalarının çizgisindeki yalınlığı ve özlülüğü sahiplenmeye çalışan birçok sanatçı için örnek olurlar (Demir,2004:104). Hokusai Fujiyama dağı, çukruk iskelesinin ardından rastgele görüldüğü biçimde betimlerken; Utamaro resmin kenarına geldiği ya da bir perdenin arkasında kaldığı için tam olarak görülmeyen figürler yapmaktan çekinmiyordu. “ İşte Empresyonistleri en çok etkileyen de , Avrupa resminin temel kurallarından birinin böylesine dışlanmasıydı. Bu kuralın bilgiyi, görmekten daha üstün tutan antik anlayışın son kalesi olduğunu keşfettiler. Niçin hep tam bir figürü veya hiç olmazsa bir figürün en önemli yanını göstermek zorundaydı?” ( Gombrich,2007; Kınay,2010:33).

Empresyonizm, Rönesans’tan beri süregelen Batı resim geleneklerinden büyük kopuşu gerçekleştiren bir akım olmamakla birlikte, kendi alt yapısını oluştururken Batı resminin kaynaklarının yanı sıra, batı dünyasının dışındaki ülkelerin sanatlarına da ilgi göstermişlerdir. Değindiğimiz gibi bunun en tipik örneği Japon baskı resmidir. Bu baskı resimlerin, ilk zamanlar Japonya’dan ithal edilen çeşitli mallarla birlikte Avrupa’ya girdiği ve çeşitli mallarla birlikte satıldığı bilinmektedir (Gombrich, 1980:417). Böylelikle XIX. yy’ da Japonya ile Batı arasındaki ticaret sonucu, renkli baskılar ambalaj kağıdı olarak ihraç edilmiş ve bu ambalaj kağıtları aracılığıyla Japon baskılarını tanıyan Fransız sanatçıları arasında Japonizm akımı yayılmaya başlamıştır. Bunlardan biri de geleneksel Japon resmi Ukiyo-E’dir (Keser, 2005:180). Ukiyo-E XVII. yy’ da Edo döneminde ortaya çıkan ve çok popüler olan bir halk sanatıydı. Kimilerine göre; “Yüzen Dünyanın Resimleri” idi. Bir başka kesim de bu alanın çalışanlarına “Kentli Ressamlar” diyordu. Ayrıca, renkli ağaç baskı ustaları tarafından yapılan ve gündelik yaşam tasvirlerine yer veren bu resimler; kentli soylu sınıfın sanatı olarak da bilinmekteydi. Gerçekte ise “Japon Tarzı Halk Sanatı” dediğimiz Ukiyo-E’nin esas hareketliliği orta sınıfın arka sokaklarında yetişen sanatçılardan geliyordu. Bu dönemin yaşamını olduğu gibi yansıtan Ukiyo-E’nin başlıca konuları: Güzel kadınlar, geyşalar, sumo güreşleri, piknikler, festivaller, erotik resimler (shunga), Fuji Dağı, güzel doğa manzaraları (meisho), mitolojik sahneler, kuş ve çiçek resimleridir. Edo döneminin

adeta moda sanatı olan Ukiyo-E dalgası XX.yy'ın başına kadar devam etti. Adeta bir sanat akımı haline gelen Ukiyo-E'yi; Avrupa sanatseverleri bir tür “Japonizm” olarak görüyorlardı. Özellikle empresyonistler başta olmak üzere, Van Gogh, Gauguin, Manet, Monet, Klimt gibi bazı batılı sanatçılar, Ukiyo-E'nin renkli ahşap baskılarından, gizeminden etkileniyorlardı (Kıran,2008:150). Ukiyo-E sanatı Batılı sanatçıları da gerek konuları gerekse biçimsel özellikleri bakımından etkisi altına aldı. Etkilenen sanatçılardan biri de Lautrec'tir (Keser, 2005:341). Sanatçıya göre en inandırıcı sanat, Japon sanatıdır ve sanatçı Japon baskılarında çok şey öğrendiğini söylemiştir (Çelik, 1994). Bu sanatın özellikleri olan yalınlaştırma ve özgür kompozisyon düzenlemeleri sanatçının eserlerinde görülür. Toulouse-Lautrec'in (1864-1901) Fontaine caddesi 7 numaradaki stüdyosunu anlatırken, sıra dışı sanat objeleri, Japon porselen ve biblolarından bahseder (Felbinger, 2005:56). Lautrec, yelpazeler biriktirmiş, oyuncak bebekler ve renkli ağaç baskılar satın almıştır. Bu ağaç baskılar arasında Koryusai ve Hokusai' in çalışmaları yanı sıra Utamaro'nun erotik serisi bulunmaktadır. Japon nakışının önünde resmettiği Paul Sescou'nun portrelerinde, Japon kimonosu içinde Maurice Guibert'e çektiirdiği fotoğrafta (bkz. Resim 14) Japonya ilgisini ifşa eder.



**Resim:14-**Maurice Guilbert, “*Toulouse- Lautrec* ”,1892.



**Resim:15-** Isoda Koryusai, “*Aşık Çift*”.



**Resim:16-**Toulouse- Lautrec, “*Kraliçe Joie*”(detay).

Lautrec, Japon ağaç baskı ustalarının örneklerini incelemiştir. ‘Shunga’ (bkz. Resim 15) diye anılan erotik, kızgınlık ve zevkin birbirine karıştığı resimlerin izlerini Lautrec’in resimlerinde (bkz. Resim 16) görmek mümkündür. Hokusai’ in Manga’sı diğer Batılı sanatçılarda olduğu gibi Lautrec’in resimlerinde de etkisini göstermiştir. Avrupa sanatında, değerinin olmadığı düşünülen kaba hareketlerin tasvirlerini, anlık jestleri ifade etmek için Hokusai bazı semboller kullanmış, işaret diline benzer bir yöntemden yararlanmışır. “Sumo güreşçilerinin uzuvlarını ağırbaşlı bir ciddiyetle gerer ve kaslarını baştan aşağı çalıştırır. Tombul hayalperest yerde sere serpe uzanır. Akrobatlar dans eder. Kadınlar birbirini yıkamak için eğilmişlerdir” (Wichmann, 2001: 68). Tüm bu hareketler Hokusai’ nin estamplarında birkaç fırça darbesiyle biçimlenir (bkz. Resim 17).

Lautrec, 1885’ten itibaren yapmaya başladığı taş baskılarda, figürlerin arka plan ile bütünleştirmiş, renk lekelerine ayrıldığı, üç boyutun bu renk lekelerinin üst üste binmesiyle sağlanan “Japonculuk” olarak bilinen tarzı; gölgesizliği ve alanların bölünmesi gibi Japonların alışılmamış resimsel anlayışını alıp bireysel tarzıyla birleştirdi (Felbinger, 2005: 69).





**Resim:17**-Hokusai, “*Manga*” .

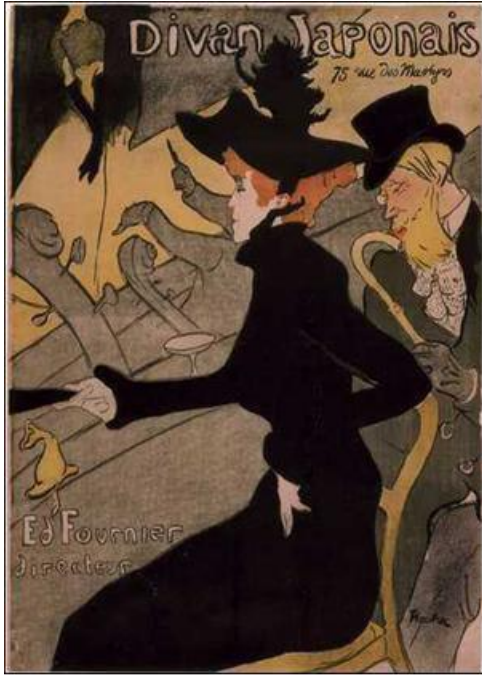


**Resim:18**-Toulouse-Lautrec, “*Fernando Sirkinde At Terbiyesi*”, TÜYB, 1887-88.

1888 yılında yaptığı ilk sirk resmi “Fernando Sirkinde At Terbiyesi” (bkz. Resim 18) resmi, kütle mekan kurallarına sırt çeviren sanatçı, derinliği ışıktan çok mantık oyunları ile elde etmiştir. Sirk binicisinin resmini yapmak Toulouse-Lautrec'in özgün fikri olmasına rağmen, aynı konuyu Georges Seurat ve Pierre Bonnard da çok geçmeden kullanmışlardır. Fakat bu ressamardan hiçbiri, Degas bile, neşeli palyaçoların arasından hızla süzülen atın ve binicisinin hareketini Toulouse-Lautrec'in resmindeki gibi başarıyla yansıtamamıştır. Lautrec başarısı ne akademik gerçekçilikten ne de resmindeki güçlü izlenimci etkiden kaynaklanıyordu. Toulouse-Lautrec'in resimde renk ve kompozisyon sorunsalına yaklaşımı farklıydı, o kadar. Resimde at, tuvalin sağ alt köşesinden resmin merkezine, kenarları kırmızı bariyerle

çerçevenmiş merkeze doğru hızla ilerliyor. Resmi ikiye bölen çapraz hareket, Japon sanatçıların da sık sık başvurduğu bir yöntemdi. Toulouse-Lautrec, yepyeni bir şey daha deniyor: Ressamların kompozisyonu merkezde toplamaya alışkın oldukları bir dönemde, resminin merkezini bomboş bırakıyor. Resimdeki simetrik olmayan iki bölüm, dinamik hareketler ve jestlerle birbirine bağlanmış: Arkasından gördüğümüz at, resmin soluna doğru ilerlerken, gösterinin sunucusu kırbacını merkezdeki boşluğa savuruyor. Sunucunun bu hareketi, kendisi ve atla binici arasında bir köprü kuruyor. Resmin gerisinde kalan iki palyaçonun gövdelerinin belli bölümleri tuvalin çerçevesi dışında kalıyor bu da Japon hilelerinden biri. Japon sanatçıların, görüntünün yalnızca belirli bir bölümünü çerçeve içine almaları, o bölümün sanki rastlantıyla tuvale aktarıldığı etkisi uyandırmaları Degas'nın da ilgisini çekmiş, kimi resimlerinde bu tekniği kullanmıştı. Toulouse-Lautrec de, işte ilk başyapıtı sayılan resminde bu eski Japon tekniğinden esinlenmiştir (Arnold,1997:21-22).

Toulouse-Lautrec'in Japon Estamplarıyla etkileşiminin işaretlerini içeren bu çalışması (bkz. Resim 18) olgunluk devresinin başlangıcı sayılır (Altuna, 1961: 74-75).



**Resim: 19**-Toulouse- Lautrec,  
“*Le Divan Japonais*”, 1893.



**Resim: 20**-Suzuki Harunobu.

Lautrec’in afiş ve taş baskılarında Japon tarzı çizgi üstünlüğü ve düz renklerle uzamsal derinlik olmadan, gölgesiz yaklaşımı, radikal kesitleri, onu Japon grafik sanatçılarının problemleriyle karşı karşıya getirmiştir. Renie de Joie (1892), İngiliz Moulin Rouge’da (1892), Divan Japonais (1893) (bkz. Resim 19) resimlerinin önemli unsurlarını oluşturan siyah yoğunluğu ve renklerin uyumu Suzuki Harunobu çalışmalarında da görülür (bkz. Resim 20) (Gökmen, 2007:92). Aynı yalınlaştırma ve siyah lekeler Lautrec’in kompozisyonunda belirgin bir şekilde uygulanmıştır.



**Resim: 21-**Utagawa Kuniyoshi, 1847.



**Resim: 22-**Toulouse-Lautrec.

Toulouse-Lautrec jest ve mimikleri gizlemeden, genellemelerden uzak bir bakış açısıyla resmederek sanata yeni bir bakış açısı getirmiştir. Uzak Doğu'nun basit abartılı pozlarını, anlamlı ve önemli hareketlere dönüştürmüştür. Özellikle Montmartre gece kulüplerinin müdavimi ünlü kişilerinin kibirli bakışlarına, yapmacık ifadelerine imalar yerleştirerek yansıtmıştır (bkz. Resim 21-22) (Felbinger, 2005:87).

### 2.3. HENRİ DE TOULOUSE-LAUTREC ESERLERİNİ ÜSLUP ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN İNCELEME

#### 2.3.1. Henri De Toulouse-Lautrec'in Çalışma Konuları

Lautrec'de insan ve hayvan figürleri ön plandadır. Sanatçı resim yapmaya başladığı sıralarda ailesinin yaşadığı malikane' nin kırsal çevresini ve av sahnelerini konu alıyordu. Atlar, at arabaları ve köpekler gençliğinde en sevdiği konulardı; hatta Princeteau'nun yanma girdikten sonra bir süre daha bu konuları işlemeyi sürdürdü. Empresyonistlerle Post Empresyonistlerin ana teması olan peyzajı ve natürmortu ise birkaç kere resimlerinde konu olarak ele aldıktan sonra sadece desen çalışmalarına yoğunlaştı (Felbinger,2005).



Arkadaşı Joyant Lautrec'i peyzaj resmine ikna etmeye çalıştı ama bunda bir başarı sağlayamadı. Lautrec arkadaşına şöyle cevap veriyordu: “Temel olan figürdür, manzara sadece bir garnitürden ibarettir. Ve öyle de kalması gerekir. Yalnız peyzajla uğraşan bir ressamın bence daha on fırın ekmek yemesi gerek! Manzara ancak bir figürün karakterini daha iyi anlatmaya yarayabilir. Corot'yu bu denli yücelten, çıkardığı o şahane figürler değil mi? Bu Millet için, Renoir, Manet ve Whistler için de geçerli. Figür ressamları peyzaj yapmaya kalktıklarında, onu bir yüz gibi işliyorlar. Degas'nın manzaralarına bak, hayal ürünü oldukları hemen anlaşılıyor! Carriere'-inkiler ise insanlara takılmış birer maske gibi. Bir düşün, Monet figürü bırakmasaydı ne büyük bir ressam olacaktı! (Joyant,22;Arnold,1987: 131).

Lautrec çağdaşları arasında insan figürüyle yetinen tek ressamdır; XIX. yy sonlarında Fransa'da yaratıcılığının merkezine insanı temel alan tek büyük sanatçı Lautrec'dir. Empresyonistler figürden artık tümüyle vazgeçmişlerdir, Renoir ise geç dönem eserlerinde figürü kişiliksizleştirmiş, Degas'da ise birey yoktur, Cezanne'in portrelerinde ise karakter giderek arka plana itilir. Yalnız Lautrec insanı bütün doğallığıyla işler; onda insan her yanıyla bireydir. İnsan kişiliğini bütünselliği içinde kavrayan onu felsefinin merkezine oturtmakla kalmayıp, ruhsal yanlarını ve manevi kişiliğini de önemle vurgulayan tek sanatçı Toulouse- Lautrec'dir (Arnold,1987:132). Tek bir fırça darbesiyle insanın içindeki o gizemli özü ortaya çıkaran Lautrec hayat denen tiyatronun sahnelerini enstantaneler halinde yakalar ve bunların gerçekliğini ölümsüzleştirir. İnce ince çalışılmış eserlerde rastlanmayan bir coşku ve hüznün vardır onda. Resimlerindeki bazı figürler adeta trans halindedir, varoluşun ve hayatın temel sorunlarına dalıp gitmişlerdir. Lautrec, insanın birden durup, varoluşu hakkında düşüncelere daldığı, kendi kendisiyle hesaplaştığı anı yakalamaya çalışır. Onda hayat ve sanat öylesine iç içe geçmiştir ki, eserlerinde her zaman kendinden bir yan buluruz. Lautrec, resimlerine kendi varoluşuna ilişkin sorunlarını yansıtır. Fiziksel rahatsızlıkları olan bir insandır o ve belki de bu yüzden sağlıklı birine çok doğal gözüken ve özel bir anlam ifade etmeyen derinliklerde dolaşır. Bakışı olağanüstü duyarlıdır. “Normal” dünyayı hep dışarıdan seyrederek ve bu sayede hayatın kimi özelliğini, onun içinde kaybolmuş birinden çok daha net görür. Resimlerde sokak kızlarını hor görmez ve aşağılamaz, sadece oldukları gibi göstermeye çalışır. Lautrec hareketten çok insanın görüntüsüyle ve psikolojisiyle ilgilenir, belki de bu nedenle genelev sahnelerinde müşterileri hep arka planda kalacak şekilde resmeder (Coquiot, 1923:35).

Gerçeğe olan tutkusu sanatçıyı “erotika” lar yaratmaya da itmişti, örneğin genelev kadınlarının arasında gelişen lezbiyen ilişkileri çizerdi. Hayatın her alanını

açıkça sergilenme tutkusunu Japonlardan devralmıştı. Japon sanatçıları da albümlerinde ve dizilerde kurtizanları ve erotik sahneleri büyük bir aleniyetle sergilemiştir. Kadının tuvalet masasında süslenmesi ise Degas'dan devir aldığı bir konudur, ancak Lautrec, büyük ustası gibi dekoratif bir anlayışa yönelir ve böyle sahnelerde çok titiz davranır (Arnold,1987:133).



**Resim:23-** *“Berthe Bady Portresi”*, KÜYB, 1897,69 x 58 cm., Albi. Toulouse-Lautrec Müzesi, Fransa.

Lautrec’in kadın portrelerini birkaç kategoride inceleyebiliriz: Soylu kadınları geleneksel, hatta “banal” denebilecek pozlarda ele alır. Buna en iyi örnek, tiyatro yıldızlarından Berthe Bady'nin portresidir. Bu geleneksel portrede bile Lautrec canlı bir hava yaratmasını bilmiştir. Sanatçı başka kadınları, Montmartre’nin çevresinde bulunan kadınları, hatta adı sanı belli olmayan genç kızları çok daha derin bir psikolojik tahlille onları karikatürize ederek eleştirel bir bakış açısıyla yansıtmıştır (Arnold,1987:134).



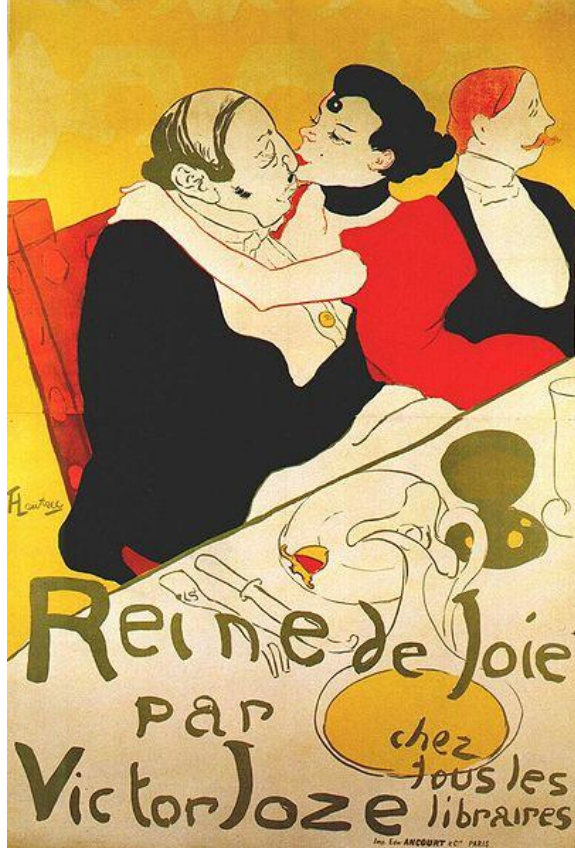
**Resim:24-** “*Palyaço Kadın Cha U Kao*”, 1895, Oskar Reinhart Koleksiyonu.

Lautrec arkadaşlarının portrelerini yaparken onları kendi doğal ortamlarında göstermeye dikkat ederdi. Daha sonraları ise dostlarını değişik kıyafetlerde ve rollerde görüntülemekten zevk almaya başladı. Sık sık Montmartre’ in sokaklarını ve kabarelerini dolaşır, buradaki ünlü figürleri yansıtır. “Jane Evril Dans Ediyor” ya da “Palyoça Kadın Cha U Kao” bunlara örnektir (Bocquillon, 2005:89).

Tiyatro ve genelev sahnelerinde Lautrec birbirine hiç yakışmayan çiftler yarattı - örneğin yaşlı ile genci, uzun boylu ile kısıy, zenginle fakiri bir arada gösterdi. Bu zıtlıkları birçok resminde görmek mümkündür. Kadın palyaço Cha-U-Kao “Moulin Rouge” a girerken: Rengarenk giysiler içindeki hayat dolu kadının yanında doktor sahnesinde kullandığı yaşlı, solgun fahişe vardır. “A La Mie” ve “Reine De Joie” (bkz. Resim 25) gibi eserlerinde ele aldığı uygunsuz çiftlerde ise



özellikle Hollanda sanatından esinlendiğini görürüz. Degas'ın "Absinth" adını verdiği tablosu "A La Mie" ye örnek teşkil etmiştir. Öte yanda Picasso'nun benzer bir temayı işleyen "Mütevazi Sofra" adlı karakalem çalışmasında Lautrec'den esinlenir (Pennell, 2006).



**Resim:25-** "Reine de Joie", 1892, Renkli Taş Baskı, 136,5x93,3, Toulouse Lautrec Müzesi, Albi.

Lautrec sirki işlerken kabare ile tiyatro temalarını birleştirir. Sirkte ortaya çıkan hayvan-insani yönü ilk yakalayan sanatçı odur.

"...Sirkın gizemli yanını ele alan bütün ressamıar ondan esinlenmiştir. Modern resmin pek sevdiği pierrot ve palyaço konularının atası da odur." Yvette Guilbert Lautrec'in akıl hastanesindeyken yaptığı sirk dizisi hakkında şöyle diyor: "Lautrec sirke bayılırdı; bana Boulevard Rochechouard'daki Medrano Sirk'i'ne sık sık gittiğini anlatırdı. Atletik vücutlu sirk yıldızlarını işlediği bu dizi bana bir kâbus gibi gelmişti. Herkes sallantıdaydı. Neredeyse dengelerini kaybeden akrobatlar ölüm süvarilerini andıran kadın jokeyler sirk, çılgın vizyonların insanları ve hayvanları esir aldığı ateşten bir çembere dönüşmüştü." Gerçekten de bu dizi boş tribünlerden ve orantısız insan figürlerinden oluşan bir sürü korkulu sahne içerir. Lautrec'in bunu hastalığından dolayı mı, modelsiz çalıştığı için mi, yoksa bilinçli bir yaklaşımdan ötürü mü böyle işlediğini bilmiyoruz. Bu albümde



ekspresyonizmin ve sürrealizmin nüvelerini oluşturan Kafka-vari bir hava sezilir (Arnold,1987:138-139).

Sanatçı temalarında tamamen yeni ve orijinal değildir. Ama konularını belirleyen “Ne? Değil, Nasıl? sorusu anlatımını farklı kılmıştır. Lautrec yaşamının tüm yönlerini ortaya çıkarmış ve yansıtmıştır. Kendinden önce gelenlerin ele aldıkları konuyu çok daha çarpıcı ve etkili bir şekilde ele alıp, tabuları yıkan cesur tavrıyla eskinin içinden devrimci olanı çekip çıkardı ve çağının gelenekçiliğini yenmeyi bildi (Arnold, 1987:139).

### 2.3.2. Eserlerindeki Modeller



**Resim: 26- “ Carmen Gaudin”**,1884, Özel Koleksiyon, Zürih.

Lautrec ailesini veya arkadaşlarının birçok resmini yaptı. Kimi zaman müzik ve dans salonlarında kimi zamanda kalabalığın içinde birer figür olarak yer aldı. Bireysel portrelerde ise kendi karakterlerini ortaya çıkardı. Sanatçı iki tür portre yaptı: Bazılarında model poz verirken, diğerlerinde anlık görüntüler yakalıyordu. (Felbinger, 2000:30). Ayrıca sanatçı, kabare yıldızlarını ve müşterilerinin yanısıra profesyonel modellerde sanatçıya ilham kaynağı oluyordu. Modellerinin çoğu kızıl saçlı olduğundan ayırt etmek zordur. Silüete ve kızıl saça çok önem veren sanatçı modeli Carmen'i birçok defa eserlerinde kullanmıştır (Arnold,1987:56).

### 2.3.3. Henri de Toulouse-Lautrec'in Üslup Özellikleri

Joyant dostunun çalışma tarzı hakkında şunları anlatıyor: “Lautrec resim yaparken kendi eserlerini dahi kopya etmeyi sevmezdi. Uzun gözlemlerde bulunur, not alır, boyayla veya kalemle bir eskiz yaparak hayalindeki imajı kağıda dökerdi. Olağanüstü bir hafızası vardı. Claix, Verneau, Ancourt veya Stern matbaalarında önceden eskizini çalıştığı bu imajı bir hamlede, hiçbir tekrar veya düzeltme yapmadan taşla geçirirdi.” Lautrec gerçekten de şaşırtıcı bir hızla çizirdi, ama bu çizime varıncaya kadar konuyu en ince ayrıntısına kadar düşünmüş ve çalışmış olurdu. “Uzmanlar sanatçının elinin çok hafif olduğundan söz ederler ve yanıldıklarını bir türlü kabul istemezler. Evet, Lautrec grafiklerinin çoğunu gerçekten de küçük bir matbaada, arkadaşlarıyla sohbet ederken çizmiştir ama bu çizimler uzun bir eskiz çalışmasının son aşamalarıdır. Oraya gelmeden önce kağıt peçetelere, masalara, şuraya buraya çizmiş yüzlerce eskizi vardır...”(Arnold, 1987:125).

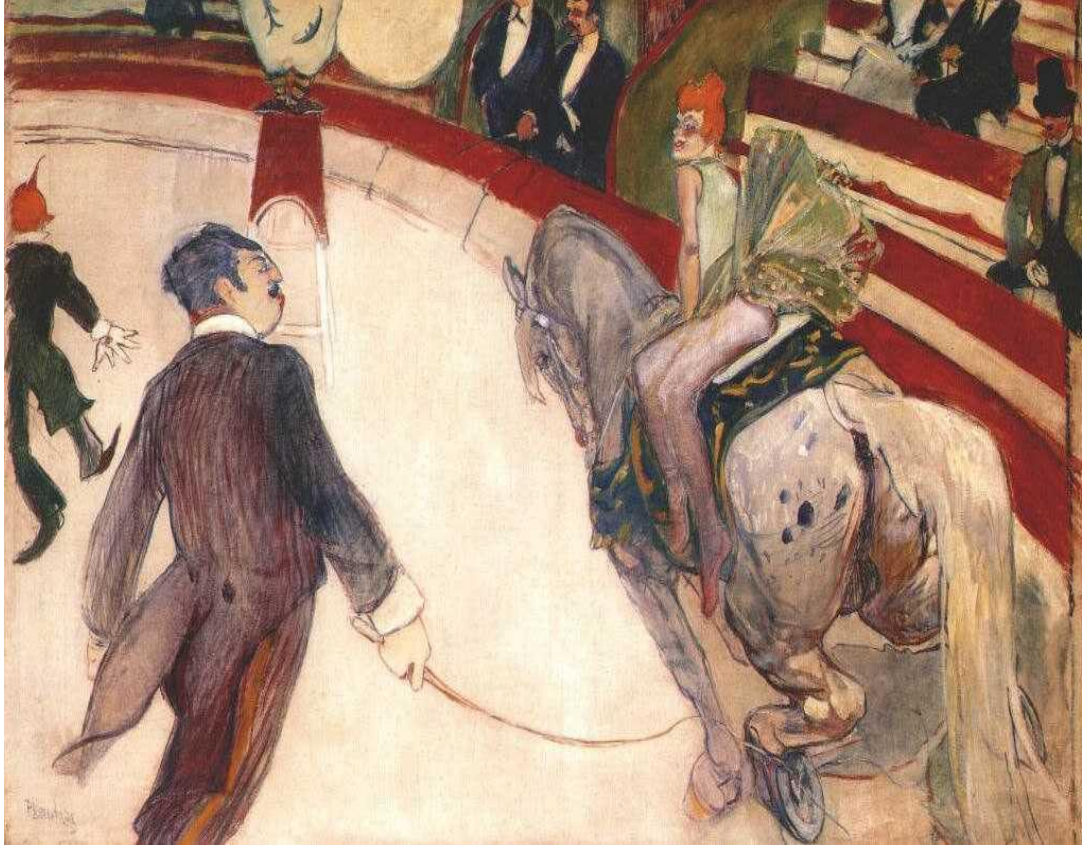
Lautrec, çalışmaya başladığında hiç durmadan üretti. Yöntemini içinde bulunduğu şartlara göre ayarlar, kafasındaki spontane imajı ancak belli bir teknikle canlandıracağını bilirdi. Resim yaparken oval bir palet kullanır, paleti temizlemez ve az boya ile çalışırdı. Terebentinle iyice incelttiği boyaları birbiriyle karıştırmaz, boyayı paletine küçük virgüller halinde bırakırdı (Boyut, 2005:19).

“Onun renk konusunda nasıl olduğunu bilsen! Renklerden fiziksel bir haz aldığını söyleyebilirim...Bazı renkler karşısında titrediğini gördüm ben onun, tıpkı bir köpeğin kemik karşısında titremesi gibi. Bir kuyruğunu sallamadığı kalıyor, hatta onu da yapıyormuş gibi görünebilir insana! Bir keresinde elinde, üstünde boya lekeleri olan büyük bir tabaka kağıt vardı, yani boyanın fazlasını almıştı kağıda o kadar, anlıyor musun? İki büyük kırmızı ve bir de küçük pembe leke. Evet, bunlar öyle hoşuna gitti, öylesine heyecanlandırdı onu, bir arkadaşımı bu iki metrekairelik kağıdı çerçeveletmeye zorladı, sadece bir köşesindeki bu üç renk izi için.” (Barbero, 2002:206).

Büyük tuvallerle çalıştığında boyayı inceltmez, saf haliyle kullanırdı. Çoğu desenini hiç fon atmadan, açık renkte kartonlara yapar, böylece kağıdın kendi renginden de bir ton olarak yararlanıp işlemediği alanların beyaz kalmasını engellerdi. Sanatçı resmettiği kişilerin ifade ve davranışını baskın olarak ifade ederdi. Bundan dolayı fondaki detaylara önem vermezdi. Önemli olan konunun nerde ve nasıl bir ortamda olduğunu tanımlayacak kadar bir fon bilgisi Lautrec için yeterliydi. Çoğu yerde fonun rengi sürdüğü ince pastel boya tabakasının altından belli olur, yeni tonlar oluştururdu. Bu uygulaması da farklı bir etki yaratırdı. Lautrec birden fazla tekniğe başvurduğu zaman her türlü malzemeyi denerdi; tebeşir, karakalem, kuru

boya, pastel boya, kurşun uç ve fırçayla yaptığı desenleri gereğinde akvarelle, tempera ve hatta yağlıboya ile tamamlardı. Litografilerinde öylesine rafine boyalar ve kağıtlar kullanırdı ki en basit araç bile diğerleriyle birleştiğinde yepyeni bir etki yaratabilirdi. Figürleri ise etüt etmeyi hiç sevmez, ana hatlarına değinmekle yetinirdi. Böylece bir olayı veya karakteri gayet isabetli bir tarzda yakalardı. Van Gogh gibi Lautrec de Franz Hals'ın spontane fırça darbelerine hayrandı. Sanatçının gözünde bu yöntem, eski ustaların akademik inceliklerinden çok daha etkileyici ve çarpıcıydı. Afişlerinde önce serbest çalışır, eskizler yapar, sonuçta en basit, en sistematik desene ulaşırdı. Bu arada afişte yaratılmak istenen etkiyi fazla düşündüğü ve eskizdeki canlılığı kaybettiği de olurdu tabii. Sanatçı bazen nihai sonuca ulaşmadan tıkanıp kalır ve eserde zoraki bir hava sezilirdi. Afişleri arasındaki kalite farkları buradan kaynaklanırdı (Arnold,1997:126).

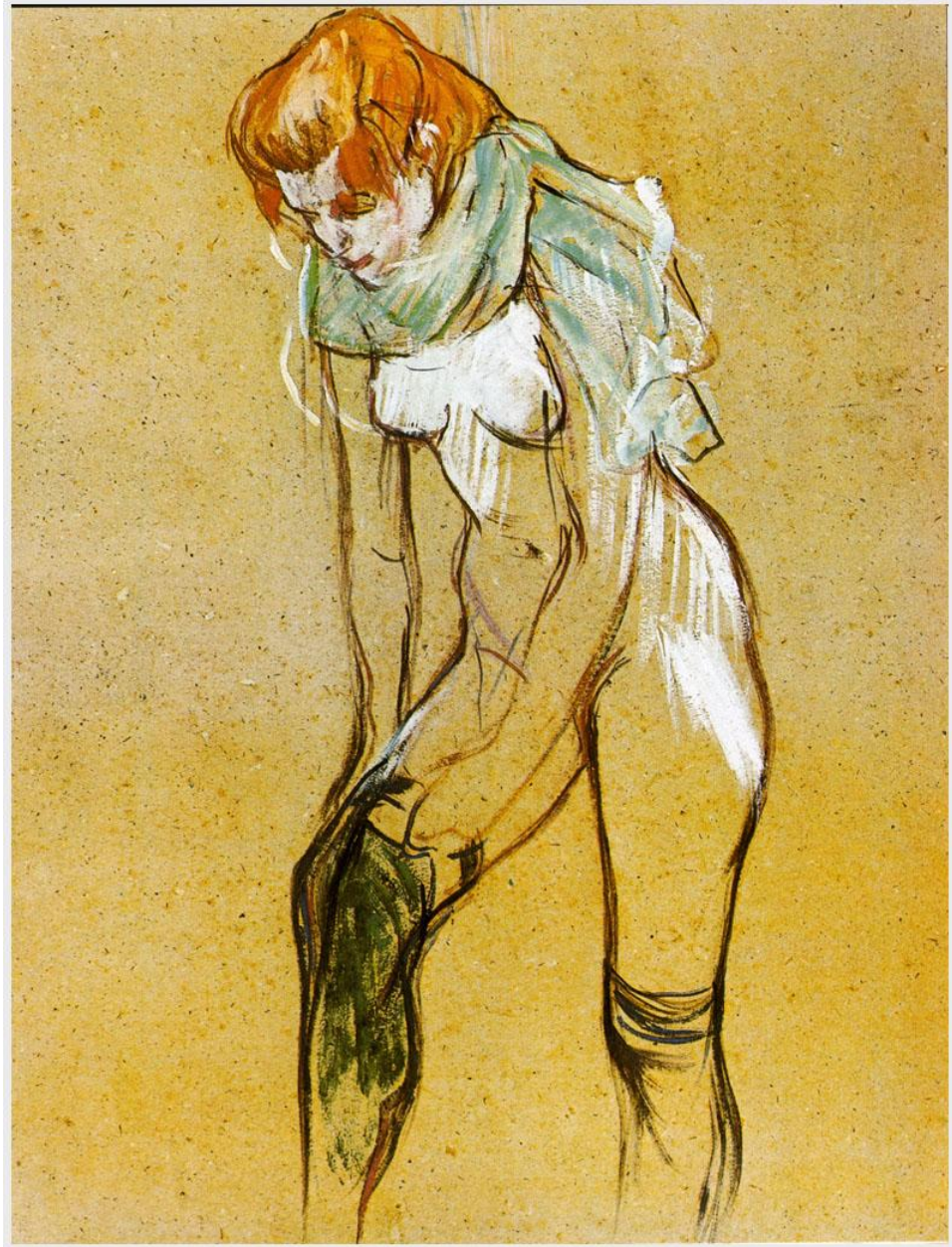
“Lautrec’in çağdaşlarını galeyana getiren özelliği seçtiği konular ve eskiz vari çalışma tarzı oldu. Zamanında karşılaştığı tüm muhalefete rağmen bugün Toulouse-Lautrec 20. yy’n yeni üslûplarına zemin hazırlayan sanatçı olarak bilinir. İnsanların anlayışsızlığı onu çok üzderdi. Bir gün yeğeni Gabriel'e şöyle der: “Bu adamlar beni kızdırıyor. İşlerimi tamamlamamı isteyenler bile çıkıyor! Asıl kendileri bitik bunların. Benim bitmiş resimler yapmam öyle kolay ki. İstersen sana şurada hemen bir Bastien-Lepage at çizebilirim.”Lautrec yeğeninin şaşkın bakışları önünde sözünü ettiği ressamın bir tablosunu, baştan sona ince ince işleyerek boş tuvale kondurur ve yeğeninin hayran bakışları karşısında hem vakur, hem de alaycı bir sesle şöyle der: “Gördün mü, asıl kolay olan bu!” Çoğu eseri gerçekten de “bitmemiş” izlenimini bırakır: “Resimleri yüzeysel anlamda tamamlamaktan kolay bir şey olamaz. En ustaca uydurulmuş yalan budur bence!” Bir resmiyle çok uzun süre uğraşan Cezanne'ın aksine Lautrec, tasarladığı noktaya ulaşınca eserini elden bırakırdı. Burada çağdaş sanatı yakından ilgilendiren bir sorunla karşılaşıyoruz: Akademizm ve serbest çalışma arasındaki ilişki. Günümüzün anlatımcı ressamı artık “otantik” ve “fotoğraf gibi” çalışmak kaygısında değil. Çağdaş ressamın amacı, nesnelere kendi öznel yorumunu katmak, kendi imajını, duygusunu tuvale aktarabilmektir. Bir olayı ya da kişiyi bütün spontaneliği içinde yakalayan eskizi ifade aracı olarak seçmek günümüzde artık devrimci bir yol sayılmıyor. “Toulouse-Lautrec'in eskizi başlangıç değil, sonuçtur - hatta bir zaferdir!” (Arnold,1987:127).



**Resim: 27-** “*Fernando Sirkindeki Hokkabaz Binici*”, 1887-88, TÜYB, 103,5x161,5 cm, Chicago.

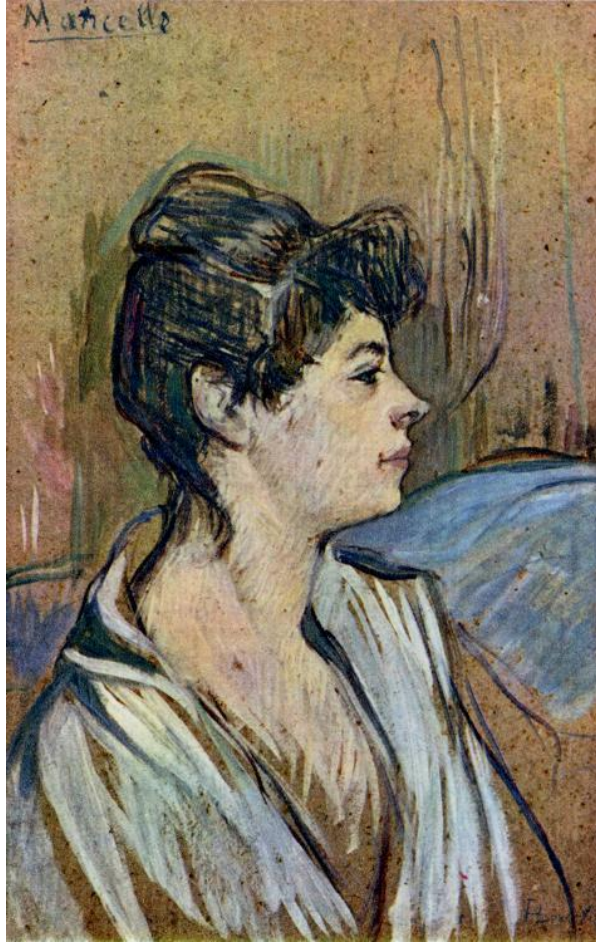
Lautrec ‘in kompozisyon anlayışı alışlagelmişin dışındadır ve Japon Estamplarından etkilenmiştir. Figürlerinde tuhaf perspektifler, üst üste düşen ya da kareye tesadüfen girmiş gibi duran figürler dikkati çeker. Sanatçının ilk büyük kompozisyonu “Fernando Sirkindeki Hokkabaz Binici” eserinde derinliğin olmaması, hareket, inceltilmiş yağlıboyayla aktarılmış ve astar görülür. Sanatçı, o dönemde kabul görmeyen figürlerin üst kısımlarını kesmiştir kompozisyonlarında (Boyut, 2005:94).





**Resim: 28-** *“Jartiyerini Düzelten Kadın”*, 1894, Karton Üzerine Guaj, 61,5x44,5 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

Lautrec, kadınları giyinirken göstermekte çok ustaydı. Fırçayı kalem gibi kullanır ve hızlı bir şekilde çalışırdı. Bu sayede çalışmaları hemen kuruyabiliyordu. Normal kömür kalem ve pastel ile yapılan çalışmaları, çizgi ve boyayı birleştirerek uygulardı. Bu çalışma biçimi daha sonra tarzının tipik bir özelliği haline geldi (bkz. Resim 28) (Arnold, 1997:76).



**Resim:29-** “*Marcelle Portresi*”,1893-94, KÜYB, 46.5 x 29.5 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi, Fransa.

Resme daha önce bilinmeyen bir özgürlük getiren Lautrec, çizginin baskın olduğu ifade metodu gibi, desen estetiğini resme dahil etti.

Lautrec için mekanlar da fazla uğraşmadan insan figürlerine yoğunlaşmak daha cazip geliyordu. Ancak mekanları belirsiz bırakmak, Lautrec’in Nabi’lerde görülen yüzeyselliğe itmedi. Kontur ve yüzey arasındaki ilişkiyi her zaman korudu. Toulouse Lautrec fırça, karakalem, kuruboya ya da litografi kalemiiyle olsun çizgisini XIX. yy sanatında en duyarlı çizgisi haline gelmiştir. Lautrec’in üslubu, tecrübe, gözlem ve yaratıcılıktan doğmuştur. Çizginin incelik kalınlaşmaları, boyanın yoğunluğu onda sanatsal anlatımın araçları haline geldi. Lautrec, anlık bir pozunu ancak çizgiyle yakalayabileceğinin bilincindeydi (Arnold,1987:130).



## 2.4. ESERLERİNİN İNCELENMESİ



**Resim:30-**“*Kontes Adèle de Toulouse-Lautrec’in Malmoré Şatosundaki Portresi*”, 1881,TÜYB, 92x81 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

Lautrec’in annesi’ nin poz verdiği resimler ve desenler, ikisi arasındaki çok yakın bağı ele verir. Sanatçının diğer hiçbir resminde bu kadar yoğun duygu derinliği bulunmaz. Lautrec annesinin resimlerinde sağ gözünde bir şaşılık gösterir ve annesinin pek çok portresinde bu özelliğini minimize etmeye çalışmıştır. Buradaki etki bir yandan resmîlik havası katarken diğer taraftan gün ışığıyla aydınlanmış bir odanın hoş bir ahengiyle zıtlık yaratarak tüm karakterini yansıtır (Ackroyd, 1989:19).



**Resim: 31-** *“Kontes Adèle de Toulouse-Lautrec’in Malmoré Şatosundaki Portresi”*, 1881, TÜYB, 92x81 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

**Detay-1)** Lautrec’in bu dönemdeki çizimlerinde çapraz taramalar ve paralellikleri resim alanının tümünde görülür. Resimlerinde boyayı uygulama üslubu bir yere kadar grafik çalışmalarındaki tarzının bir yansımasını gösterir. Resimde Kontes’in yüzü en fazla çalışılan alanlardan biridir. Fakat metot tam anlamıyla başarılı değildir, çünkü ışık ve gölge alanları birlikte yeteri kadar kaynaşmamış ve bu yüzden yumuşak geçişler sağlanmamıştır (Ackroyd, 1989:20).





**Resim:32-** *“Kontes Adèle de Toulouse-Lautrec’in Marmoré Şatosundaki Portresi”*,1881,TÜYB, 92x81 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

**Detay-2)** Lautrec 1880’lerin başında en çok kullandığı renk şeması yeşil,mavi ve genellikle kırmızının renk aralığından oluşur. Resimde iç mekana uygun düşecek şekilde renk tonları uygulanmıştır. Fakat kullandığı renk tonları bu ayrıntıda görülebilir. Yarı saydamlık etkisini gösterme tekniği, pek çok aşamalardan geçmiştir. Fakat kontrast tarama alanlarının yan yana gelmesi Lautrec’in kariyeri boyunca kullandığı teknik olmuştur (Ackroyd, 1989:20).



**Resim:33-** *“Kontes Adèle de Toulouse-Lautrec'in Malmoré Şatosundaki Portresi”*,1881,TÜYB, 92x81 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

**Detay-3)** Lautrec figürünü ön planda hareketsiz olarak yerleştirdiği bu kompozisyonda objelerin netliği tuvalin geri kalanındakilerin belirsizliği ile birleştirmek onun yaklaşımının belirgin özelliğidir. Yumuşak fırça vuruşlarıyla fincan ve tabağın mavimsi beyazlığı ve parlaklığı ile Kontes'in elbisesinin daha yumuşak beyazı zıtlığı yaratır (Ackroyd, 1989:21).



**Resim:34-** “*Moulin de La Galette*”, 1889, TÜYB, 88,9x101,3cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.

Degas örneği bu resimde açıkça görülür, ama daha çok Van Gogh’un. 1880li yıllarda kendini çok ciddi değerlendirdikten sonra, Lautrec Cormon atölyesinde Van Gogh ile tanışması onu kendi kişisel tarzına geliştirmesine teşvik etti. Resim, sirk resmindeki gibi bir çaprazla ikiye bölünüyor, böylece dikkatimizi resmin arka planına, dans alanına çekiyor. Dans etmek isteyen kadınlar, resmin ön planındaki parmaklıklara sıralanmışlar, arkalarında masasına yaslanmış bir adam var. Her figür değişik yönlere bakıyor. Böylelikle resimde sanal çaprazlar varmış gibi bir etki uyandırarak ruhsal bir boyut katıyor. Resme canlılık katan etki: Resmin arkasıyla önü, sağıyla solu arasındaki gerilim. Lautrec’in tipik özelliği olan boyayı incelterek kullanması yine bu eserinde de dikkat çeker (Arnold, 1997:26).



**Resim:35-** *“Moulin de La Galette”*,1889, TÜYB, 88,9x101,3cm, Chicago Sanat Enstitüsü,  
Chicago.

**Detay-1)** Sanatçının ciddi çok figürlü ilk kompozisyonudur. Renkleri, resimde kırmızı saçlı kadının ne ıkışı Cormon ve Bonnat altında çalışıyorken zorlanmıştır. Aksi takdirde resimdeki kasvetli renkler gelenekçiliğe karşı onun bir tür isyanı olarak görülebilir (Ackroyd, 1989:23).





**Resim:36- “Moulin Rouge’ da Dans”**, 1890, TÜYB, 115,5x150 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Philadelphia.

Lautrec , “Moulin de la Galette” (bkz. Resim 35) eserinden çok daha karmaşık ve sağlam bir kompozisyonu olan bu eserde figürlerin resim yüzeyine yerleştirilişi, derin bir boşluk duygusu uyandırıyor. Resmin sol ortasında, sanat tarihine Toulouse-Lautrec sayesinde adını yazdıran iki kabare sanatçısı, La Goulue (Obur) ve Valentin le Désossé (Yılan Adam Valentin) görülüyor (Arnold, 1997:27). Tuvaldeki hızlı üslup ve görünür fırça vuruşları onun dans salonunda otururken resim yaptığını göstermektedir (Beykan, 2004). Zemindeki ahşabın sıra sıra çizgileri bakışları doğrudan sahneye çeker. Salonu yeşilimsi gaz ışığı aydınlatır, sadece öndeki kadının pembe elbisesi, La Goulue’nün kırmızı çorapları ve arkadaki bir kadının kırmızı ceketi, figürlerin uzamsal derinlikteki yerlerinin altını çizmek üzere renk lekeleri oluşturur (Felbinger, 2000:29).

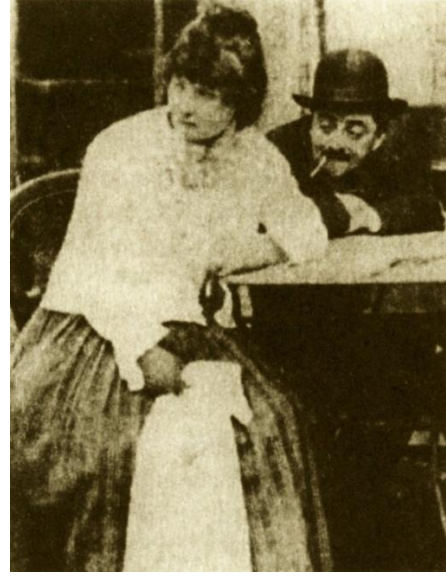


**Resim:37-** “*A La Mia*”, 1891, 53x68 cm, KÜYB, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

1940’lı yıllarda fotoğraf ve sanat arasındaki ilişki tartışma konusuydu. Çoğu sanatçı karşı çıkıyorken, diğerleri özellikle Degas ve Delacroix çizimlerin hazırlama aşamasında fotoğrafları kullanıyorlardı. Lautrec’in bazı arkadaşları fotoğrafçıydı, bu yolla fotoğrafları sık sık kullanıyordu. Ama bunu yaparken fotoğraf sadece Lautrec için bir araç oldu (Heller, 1997:50). Resim iki figürlü açık kompozisyondur. Figürlerin arkasındaki barın mekan ayrıntıları görülmektedir. Figürlerin önde meydana getirdiği üçgen, sandalye ve duvarın dikey çizgileriyle dengelenmekte ve hareket kazanmaktadır. Derinlik etkisi renkli çizgi perspektifi ile verilmektedir. Turuncu, kahverengi gibi sıcak renkler mavi ve morlarla kontrastlar oluştururken resmin bütününde ritim yaratmaktadır. Resimde yer alan iki figürün ruhsal durumları resmin içeriğini yansıtır (Ersoy, 2010:146).



**Resim: 38-** “*A La Mia*”, 1891, 53x68 cm, KÜYB, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.



**Resim: 39-** Paul Sescou, “*Toulouse-Lautrec'in Dostu Maurice Guilbert Bir Modelleme*”, 1891, Fotoğraf.

**Detay-1)** Çalışmada, Lautrec fotoğraftaki görüntünün aksine kasıtlı olarak kadının yaşını değiştirmiş, fiziksel ve karakteristik özelliklerinin biçimini bozmuştur (Ackroyd, 1989:27).



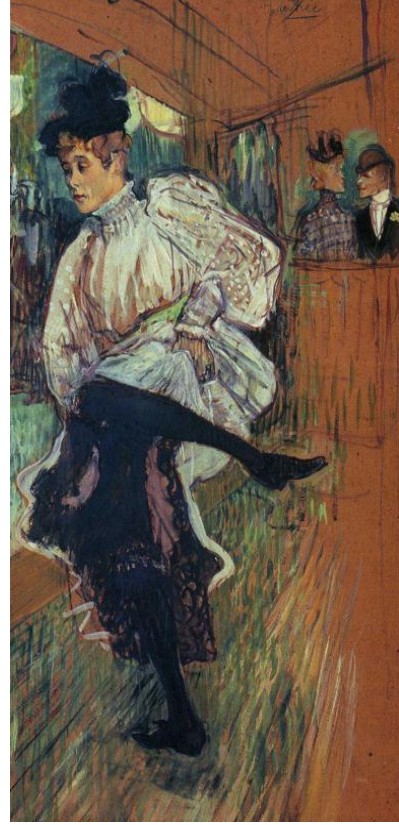


**Resim:40-** *“İlk Komünyon Gününde”*, 1888, Karton Üzerine Kömür Kalem ve Yağlıboya, 63x36 cm, Augustins Müzesi, Toulouse.

Resim, Parisli bir aileyi kızlarını pazar günü kiliseye götürürken gösterir. Her gün rastlanan bir olay olmamakla birlikte son derece sıradan olan bir eylem karşıtlığı, göreceli olarak geleneksel bir kompozisyonda kullanılmış alışılmamış bir tekniktir. Lautrec, kömür kalem kullandığı çizgisel bir çerçeve üstünde siyah ve beyaz yağlıboya uygulamış, renkli kartonla birleşince derinlik ve üç boyutluluk katmıştır. Figürler detaylı çalışılmış ama sokak köşesi birkaç vuruşla ortaya çıkmıştır (Felbinger, 2000:32).

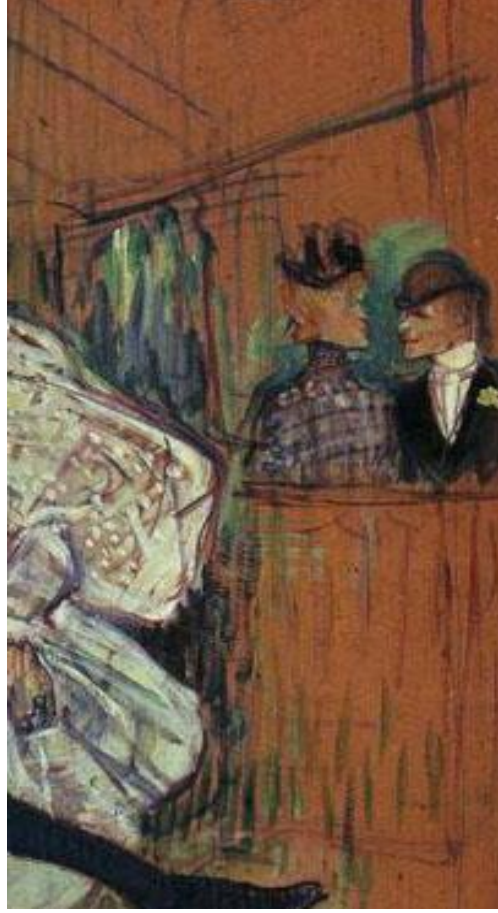


**Resim: 41-** “*Jane Avril Dans Ediyor*”, 1892, KÜYB, Orsay Müzesi, Paris.



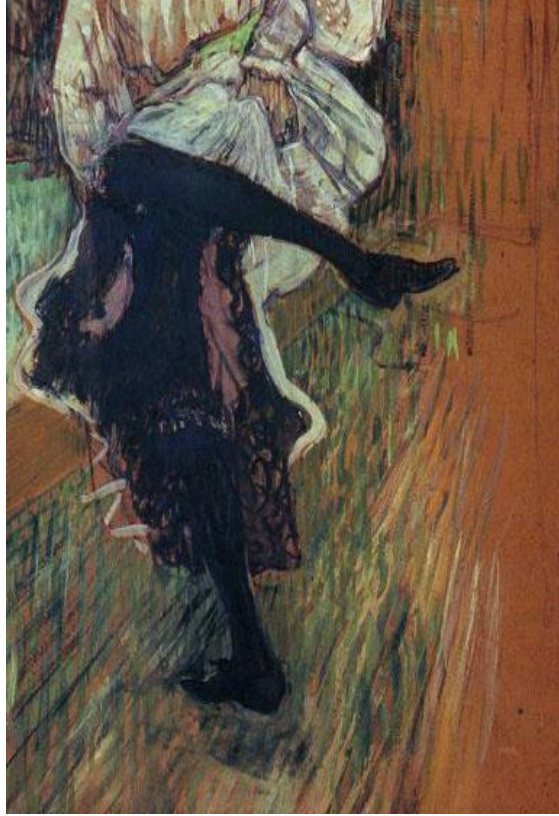
**Resim: 42-** “*Jane Avril Dans Ediyor*”, 1892, KÜYB, Orsay Müzesi, Paris.

Resim 42’deki eskiz çalışması, sanatçının birkaç çizgiyle etkileyici hareketi yakalama yeteneği şaşırtıcıdır. Sadece figürün hareketi değil aynı zamanda kişiliğini de yansıtır. Bu sürekli uygulama ve onun mükemmel çizim tekniği nasıl oluştuğunun sayısız uygulaması gerektirir. Bir taslağından memnun olmadığında, hemen atardı. Aradığı sonuca ulaşana kadar tekrar tekrar çizerdi.



**Resim:43-** “*Jane Avril Dans Ediyor*”, 1892, KÜYB, Orsay Müzesi, Paris.

**Detay-1)** Lautrec’in birçok resminde ve ilk litografilerinde görülen İngiliz adam yine bu resminde de görülür.



**Resim:44-** “*Jane Avril Dans Ediyor*”, 1892, KÜYB, Orsay Müzesi, Paris.

**Detay-2)** Lautrec resimde başının arka planında kullandığı maviyi bazı alanlarda tarayarak yinelemiştir. Yüzeyi canlandırmak için çeşitli sistematik vuruşlarla birlikte mavi rengin devamında yeşil ve sarı renkleri doğrudan renklerin uyumuyla yüzeye hızlı bir şekilde uygulanmıştır ( Ackroyd, 1989:31).





**Resim: 45-** “*Jane Avril Dans Ediyor*”, 1892, KÜYB, Orsay Müzesi, Paris.

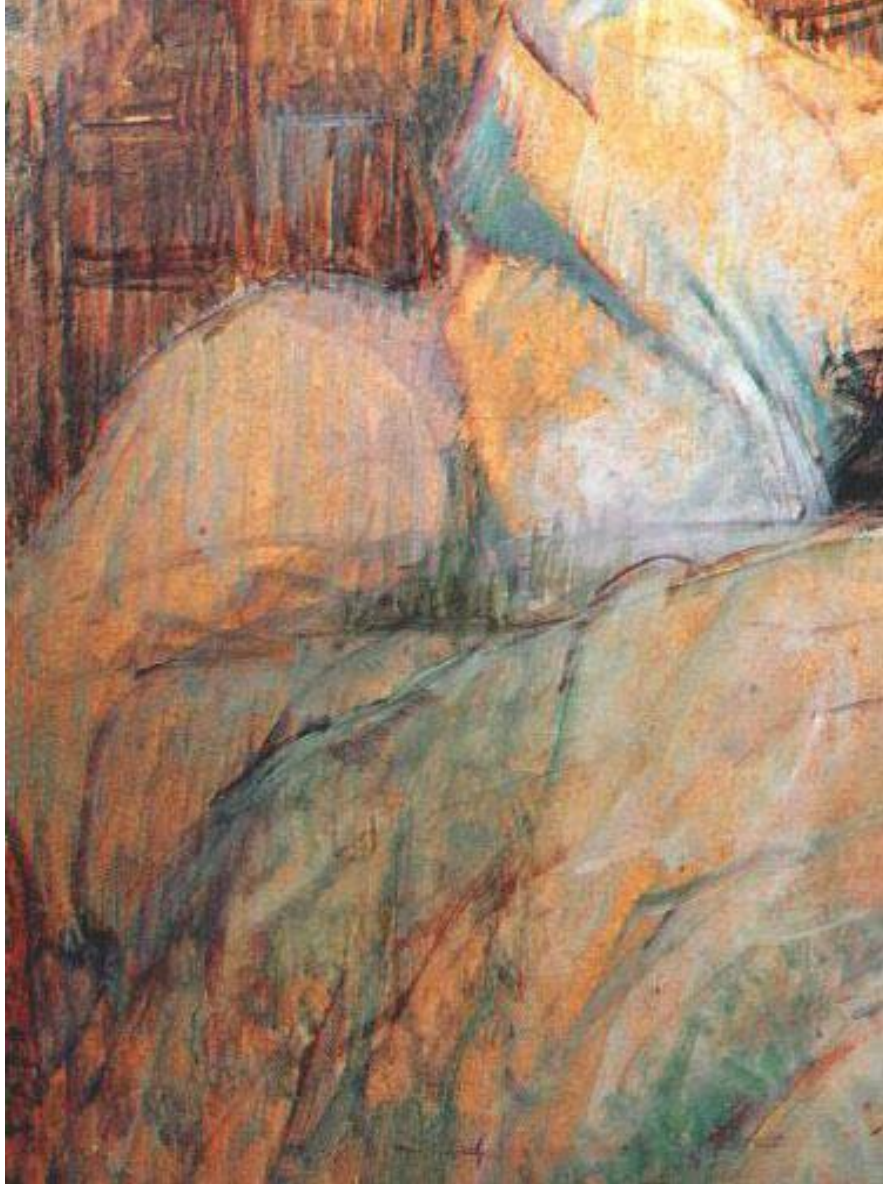
**Detay-3)** Lautrec resimlerinin tam bitmemiş görünümünün eleştirilmesine ilk zamanlar şikayet ediyordu. “ Ben gördüğüm şeyin resmini yapmak istiyorum. Herkes bir resim tamamlayabilir” . Bazı alanlarda onun çalışma metodundaki değer algısı ve ilkeleri ile tamamlanmayan resimler ortaya çıkarır. Baş kısmında boyayı tam uyguladığı yerler fark ediliyorken, vücut ve kolunda taslak haldedir. Lautrec “Peinture a l’essence” (Öz Boyama) metodunun olasılığını kullanmıştır. Bu metodu: Beyazın ilk katmanı, daha belirgin beyazları daha sık vuruşlarla üst üste bindirmiştir. Kartonun başka yerlerinde ise alttaki rengi göstermiştir (Ackroyd, 1989:31).



**Resim: 46- “Yatakta”**, 1893, KÜYB, 54x70,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Lautrec çalışmalarından büyük bir bölümünü fahişelerin özel yaşamlarına ayırmıştı. Bunlar arasında en başarılı olan “ Yatakta” adlı resmidir. Resimde başta iki kadın oldukları fark edilmez. Resim tekniği açısından soyuta yönelen ve süslemeci öğelerle bezeli yapısı, aynı dönemde Nabi’lerin yaptığı resimlere yaklaşıyor, fakat Lautrec resmin içeriğini göz ardı etmiyor. Bu resimdeki incelikli ve seçkin renk dokusu kullanmıştır (Venturi, 1953:277).





**Resim:47-** “*Yataкта*”, 1893, KÜYB, 54x70,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

**Detay -1)** “Peinture a l’essence” (Öz Boyama) metodunu aktarmasında, Lautrec sık sık bitmiş resimde pozitif bir öge olarak kartonun doğal dokusunu kullanır. Bu detay resimde görülenler farklı aşamalarda ve beyaz gölgeyi, yeşilleri ve mavinin değerini yüzeyin rengini, kendi yanındaki rengi etkiler (Ackroyd, 1989:36).



**Resim:48-** “*Yatakta*”, 1893, KÜYB, 54x70,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

**Detay-2)** Güçüz, sağ üst köşedeki daha sistematik fırça vuruşları ile karşılaştırdığımızda , sol üstteki paralel vuruşlar , ön plandaki uygulama daha düzensizdir, buna rağmen renk daha yoğundur. Bir dereceye kadar gerçek görüşe karşılık kadının yüzündeki yatak örtüsünün arka planına odaklar (Ackroyd, 1989:36).



**Resim:49-** “*Moulin Caddesi'ndeki Salon*”, 1894, TÜYB, 111,5x132,5 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

Lautrec'i besleyen fiziksel yapısıyla ilgili özellikleri olmuştur. Çünkü bilinmektedir ki, benliğin oluşmasında, ruhsal ve toplumsal gelişme kadar, bedensel özelliğinin de etkisi vardır (Hançerlioğlu,2007; Kılınç,2011).

Lautrec, fiziksel anlamdaki zayıflığından dikkatleri uzaklaştırmak için sanatı bir ödünleme aracı olarak kullanmıştır. Bu araç sayesinde kazanacağı başarının yaşatacağı psikolojik doyum, fiziksel özelliğinden duyduğu çekingenliği öteleyecektir. Konu olarak ise genelevleri ve oradaki yaşamı resmetmeyi tercih etmiştir. Sanatçı ile benzer fiziksel özelliklere sahip kimi bireyler için karşı cinsle iletişim ve ilişkiler söz konusu kişilerin pasif bir rol üstlenmesine neden olabilecekken, Lautrec'de durum, sanatsal yaratı gücünün verdiği cesaretle beklenenin tersine çevrilmiştir. Hareketin, hareketlinin ve kıvrak çizginin ustası Lautrec'in, çizgisi o denli kesin, o denli kendine özgü bir sıçrama, durma, ilerleme ve ileri geri sürme ritmine ulaşmıştır ki litografileri, gravürleri, imzasızdır. Fakat sanatçının gözlemlerine, iç çöküşlerine yaslanarak, ayrı, aykırı bir resim dünyası kurmuş olması ve bunu resimlerine yansıtmasından dolayı Lautrec'e ait olduğu

bilinir (Sönmez, 2006). Bu dünya Lautrec'in kısa boyluluğu dolayısıyla içine itildiği veya itildiğini hissettiği dünyadır. Fiziksel durumu yüzünden kadınlara karşı çekingen kalan ressam, kendini ancak genelevde rahat hissetmektedir (Resim 49). Genelevdeki kadınları bir karşı cins değil de hemcinsiymiş gibi rahat gözlemleyebilmiş olması sanatçının üslubuna da yansımıştır. Sanatçıda bu rahatlık hissini yaratan neden, cinsiyet olarak kadın ve erkek olarak ayrılışlar da, Lautrec'in ve genelevde çalışan kadınların, toplumda "normal" olarak tanımlanandan farklı durumlara sahip olmalarıdır denilebilir. Genelevdeki kadınlar için farklılığı yaratan ve onları toplumdan ayırıştıran içine itildikleri ya da tercih ettikleri yaşam biçimi iken, Lautrec için fiziksel özellikleri olmuştur. Fakat bu farklılık aynı zamanda sanatçı ile toplumda "öteki" konumundaki kadınları buluşturan bir etken olmuştur (Kılınç, 2011:97-98).

Lautrec' in bu çalışması en akademik kompozisyonlarından biridir. Bu kompozisyon merkezdeki sütunun esas nokta olarak kabul eder. Bu sütun etrafında figürler asimetrik olarak yerleştirilmiştir. Karakteristik olarak bir figür hakimdir ve onun elbisesinin beyazlığı, kırmızısı, yeşilin ve mavinin çeşitli tonları ile yaratılmış zengin harmoni zıtlık yaratmıştır. Bu durumda her şeyin öndeki figüre göre şekillendiği kompozisyonda bir odak noktası haline getirmiştir. Dikkat çeken duruşun diyagonal vurgusu ön plan ve arka planın bağladığı temel noktadır. Lautrec'in grafik çalışmaları onu negatif alanların pozitif değerlerini ortaya çıkarması konusunda yardımcı oldu. Solda ön planda geniş boş alanın olması gerekenden daha düzlemsel bir şekilde çalışıldığı görülür. Bu etkide kompozisyona durağanlık etkisi katmıştır (Venturi,1953:275).





**Resim: 50-** “*Moulins Caddesi'ndeki Salon*”, 1894, TÜYB,111,5x132,5 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

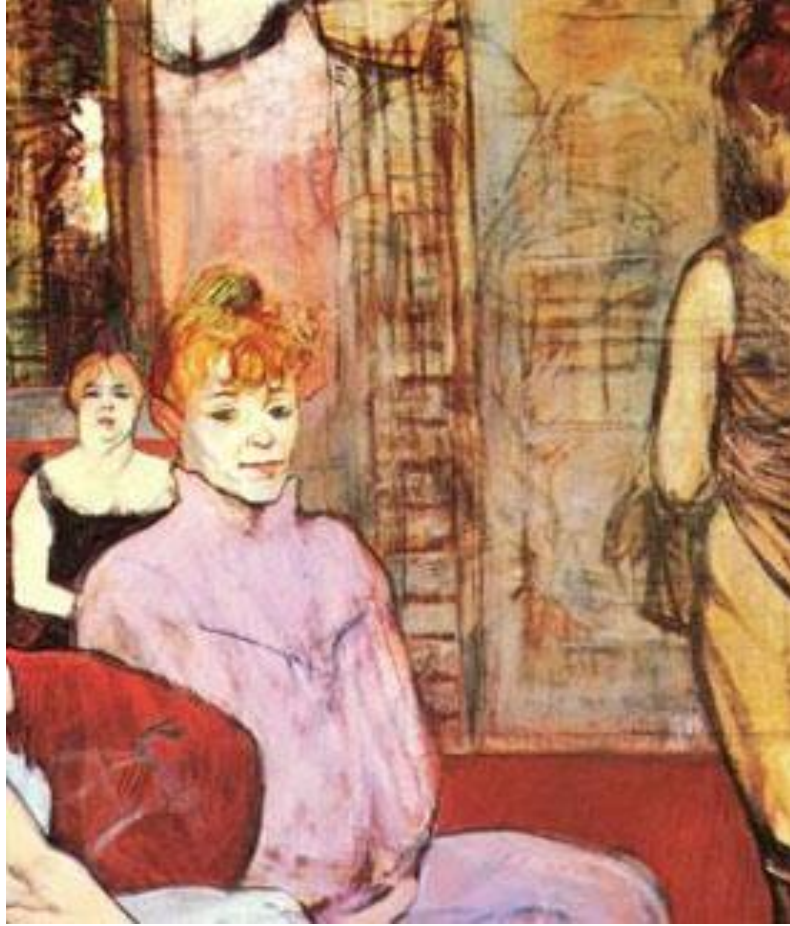
**Detay-1)** Lautrec belki de kompozisyonun karışıklığı yüzünden, doğrusal yapıyı kompozisyonda bir bütün olarak olduğundan daha fazla kullanmıştır. Bu durum özellikle ön plandaki hayat kadını Miralle de görülebilir. Sayısız eskiz çalışmalarına dayanmasına rağmen, yarı profilden görülen bu portre anlık bir gözlemi yansıtır. Figürlerdeki konturlar ve ten renginin görünümü yüzeyde ışıklandırmanın ton olarak düzleştirmesini gösterir ve benzer bir yaklaşımla bahsedilen kadının sağındaki figürde de uygulanmıştır (Ackroyd, 1989:41).





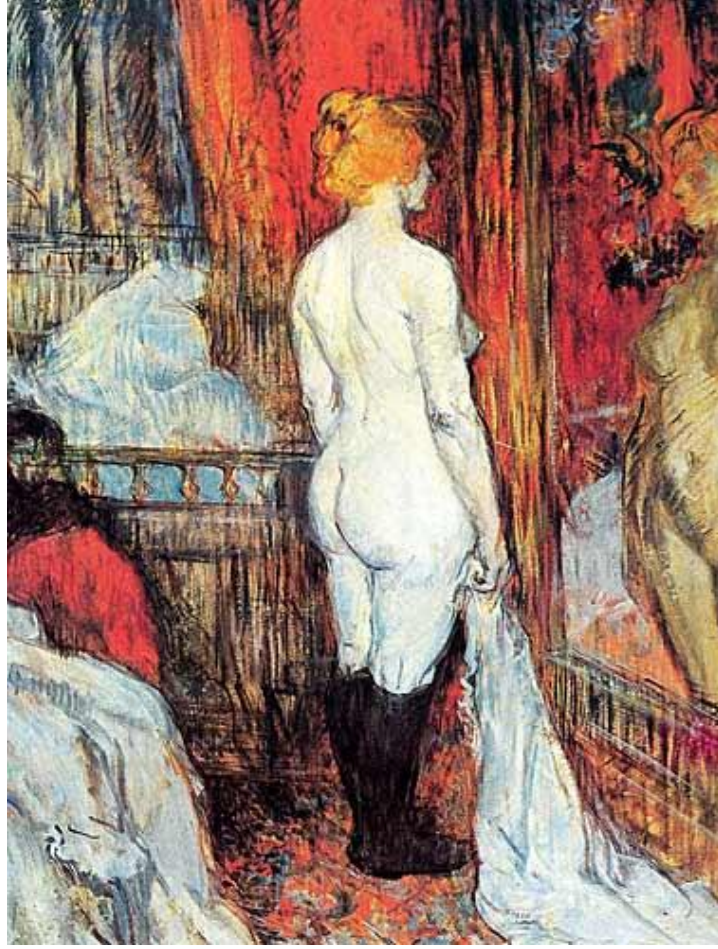
**Resim: 51-** “*Moulins Caddesi’ndeki Salon*”, 1894, TÜYB,111,5x132,5 cm, Toulouse Lautrec Müzesi, Albi.

**Detay-2)** İ dekor mimarisinde yaldızlar, renk vuruşları ile mekanın lüks görüntüsü gruplandırılmış renk tonları ile altın ve yeşilimsi sarıya karşı kırmızılar ve maviler zıtlığı ile bir bölümde gösterilmiştir. Mat pembelerden turuncuya kadar çeşitlilik gösteren kırmızılar resimde çoğunlukla görülmektedir (Ackroyd, 1989:41).



**Resim: 52-** “*Moulins Caddesi’ndeki Salon*”, 1894, TÜYB, 111,5x132,5 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

**Detay-3)** Resmin bu alanındaki çizimler, özel detaylara dikkat çeker ve bu alanları diğerlerinden ayırır. Kompozisyon olarak, bu resim bir diyagonal hattı vurgulamıştır. Bu vurgu, resmin sol alt kısmından sağ st kısmına doğrudur ve sonra profildeki  kadının bakışlarına doğru uzanır (Ackroyd, 1989:41).



**Resim: 53-** “*Ayna Önündeki Çıplak*”, 1897, KÜYB, 63x48 cm, Haupt Koleksiyonu, New York .

Toulouse-Lautrec 1890’lı yıllarda yaptığı genelev resimleri, Fransız sanatında türünün en ustalıkli örnekleri olan birkaç nü resmiyle tamamlanır. Sanatçının “Ayna Önündeki Çıplak” adlı çalışması pek bilinmeyen fakat en başarılı resimlerinden birisidir. Toulouse-Lautrec bu tip kadınlardan yola çıkarak yaptığı tüm resimlerin simgesel bir özeti gibidir. Resimde aynadaki yansımasını seyreden kadının artık gerçeklerle yüzleşme zamanı gelmiştir. Toulouse-Lautrec’in resmine bu açıdan bakıldığında, figürün genç bedeninin daha ne kadar bu şekilde kalacağı, artık hayatını ne kadar böyle devam ettireceği ve resmin arka planındaki dağınık yatak bütün bu sorulara işaret eder. Bu gibi simgesel anlamlar da yükleyerek bakabileceğimiz bu resimlerin, Barok dönemin gösterişli sanatından esinlendiğini söylenebılır (Arnold, 1997:78).





**Resim:54-** *“La Goulue Dans Ediyor”*, 1895, TÜYB, 285x307,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Toulouse-Lautrec’in kimisi ünlü, kimisi hiç tanınmayan modelleri kendi yaşam çizgileri içinde yürüyüp gittiler; yıldızı parlayan sanatçılar arasında Bruant, Guilberttir. Toulouse-Lautrec bir dönemin ünlü yıldızı La Goulue’nün geçmişini ve ve o gününü yansıtan iki dev başyapıt “La Goulue” ve “Moulin Rouge” yarattı (Arnold, 1997:65).



**Resim:55-** *“La Goulue Dans Ediyor”*, 1895, TÜYB, 285x307,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

**Detay-1)** Lautrec Guilbert’in olağan dışı portre yakalamadaki ustalığını resimlerinde kullanmıştır. Bu detaydaki resimde Lautrec Guilbert’in resmindeki bu figürleri garip bir Şekilde pek çok erkeğin dansçı kadınları izlerken hissettikleri duyguları vermek için garip bir Őekile sokarak belki de ironik bir Şekilde diğer bir fotoğrafçı arkadaŐını resmeder (Venturi,1953:280).





**Resim:56-** “*La Goulue Dans Ediyor*”, 1895, TÜYB, 285x307,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

**Detay-2)** O dönemin kayıtlarına göre resim, orijinal durumunda daha gösterişlidir. Lautrec resimlerinin çoğuna göre daha dikkat çekecek ölçüde büyük olmasına rağmen, arkadaşlarının ve tanıdıklarının karikatürlerinin bir düzenlemesi olması yönüyle çalışmalarının tipik bir özelliğini taşıyan resimdir (Venturi,1953:280).



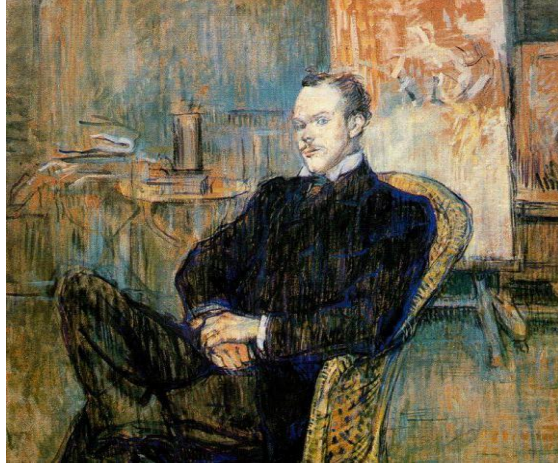
**Resim:57-** *“La Goulue Dans Ediyor”*, 1895, TÜYB, 285x307,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

**Detay-3)** Belki de resimde en az abartılan portre burada gösterilen anarşist yazar ve simbolist eleştirmen Felix Fneon’dur. Muhtemelen onun allagelmi görüntüsü çok az değişime ihtiyaç duyacak denli eksantriktir. Lautrec çalışmalarında fiziksel zıtlıkları gösterirdi. Bunlar Fneon profilindeki düzensiz konturlar Jane Avril’in siluetindeki benzer abartılı görüntü arasında kendi görüntüsünü resime yerletirmitir (Ackroyd, 1989:44).



**Resim:58-** *“La Goulue Valentin Le Désossé ile Dans Ediyor”*, 1895, TÜYB, 298x316cm, Orsay Müzesi, Paris.

“La Goulue” ve “Moulin Rouge” afişinde olduğu gibi Valentin dans ederken görülür. Bu resminde de kartonun kendi renginden yararlanarak yüzeyin beyaz kalmasını önlemiştir. Öndeki iki figür kompozisyonun odak noktasını oluşturmuştur. Arka plandaki belli belirsiz figürlerdeki yüzler karikatürize edilerek vurgulanmıştır.



**Resim:59-** “*Paul Leclercq Portresi*”, 1897, TÜYB, 54x64 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Leclercq ‘nün portresi ile aynı zamandaki “Madam Poupoule at her Toilet ” deki (bkz. Resim 63) karşılaştırma onu stilinin temel özelliklerinin farklı durum ve karakterlere nasıl uyduğunu gösterir. Burada çoğunlukla mavilerin ve yeşillerin harmonisi içindeki yumuşak dikey şeritlemelerin ağır basması figürün etrafında incelikli bir sükunet havası katar. Lautrec’in emici mukavva üzerine inceltilmiş yağlıboya uygulamalarıyla yakalayabileceği atmosferik olanaklara güzel bir örnektir. “Peinture a l’essence” olarak bilinen Lautrec’in Degas ve Raffaelli’den uyarladığı bu teknik, Lautrec’e koyu bölge ve gölgeleri tasvir etmek amacıyla normal chiaroscuro metodlarına (ışık-gölge) başvurmadan, aydınlık hissi oluşturmak için farklı renk ağırları veya çizgilerini üst üste bindirme imkanı tanımıştır (Ackroyd, 1989:51).





**Resim:60-** “*Paul Leclercq Portresi*”, 1897, TÜYB, 54x64 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Lautrec’in portresini yaptığı Paul Leclercq’in, Lautrec’in çalışma yöntemi hakkında şunları söylemiştir: “Portremi yaptığı zaman onun olağanüstü becerikliliğinin farkına vardım. Bir ay süreyle, haftada iki ya da üç kez, düzenli olarak Frochot Caddesindeki stüdyosuna gittim; ama gerçekte hepsi iki veya üç saat poz verdiğimi hatırlıyorum. Stüdyoya varır varmaz, beni kocaman hasır bir iskemleye oturturdu. Atölyesinde, başından çıkarmadığı o komik fötr şapkasıyla sehpasının önüne geçer, gözlerini benden ayırmadan fırçasını eline alır ve istediği bakışı yakalar yakalamaz tuvaline birkaç kez yavaşça ve hafifçe vururdu. Bundan sonra fırçasını bırakır ve kesin bir ifadeyle şunları söylerdi: “Bu kadar yeter! Hava, evde oturulmayacak kadar güzel... Bunun üzerine birlikte yürüyüşe çıkardık” (Bingöl,2011).

Bu detayda, Lautrec’in portresi’nin arka planındaki detaylar sade bir kompozisyon olduğundan ana figürle ilişkisi daha azdır ve bundan dolayı daha etkileyicidir. Resimde abartısız bir şekilde ışığın hem parçalı hem de geneline yarı şeffaf bir yansıması ile masa, maviler ve yeşillerin birleşimiyle oluşturulmuştur (Ackroyd, 1989:52).





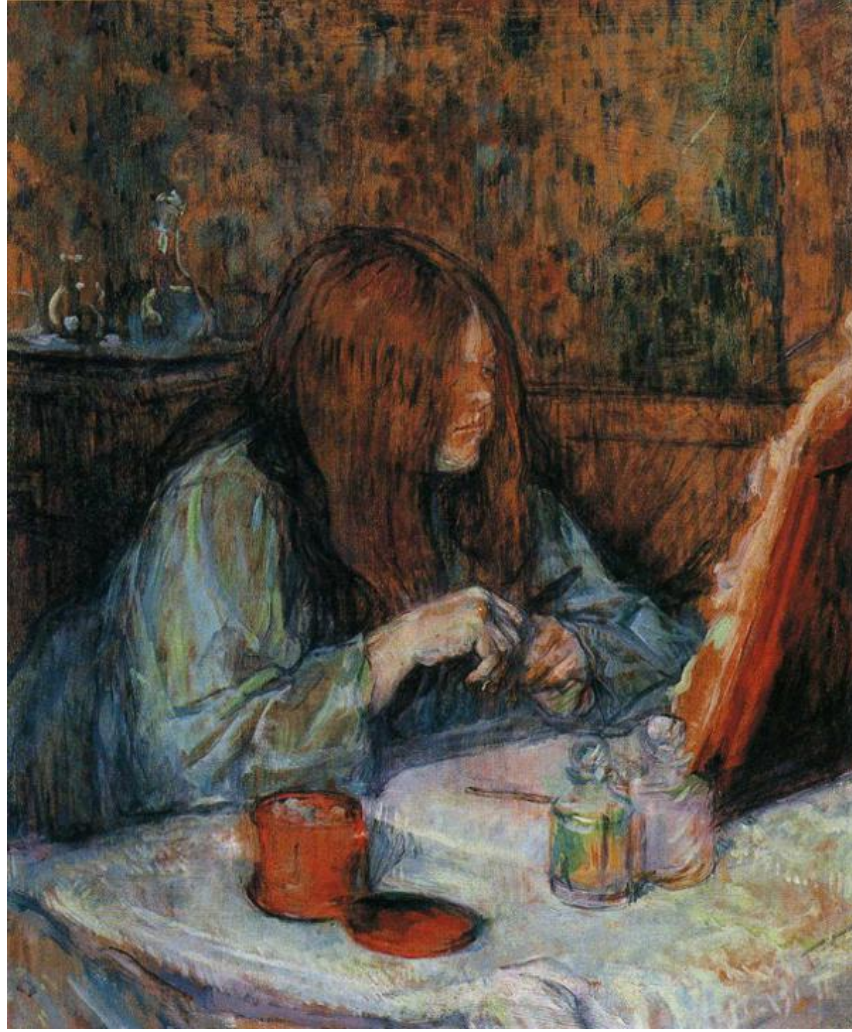
**Resim:61-** “*Paul Leclercq Portresi*”,1897, TÜYB, 54x64 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Figürün bir bütün olarak meraklı duruşu burada Leclercq’in sağ kol ve bacağında bir ya da daha fazla bölümünde başarılı şekilde görülebilir. Lautrec’in bu portresindeki başarısı figürün karakterini genel durumunu inandırıcı bir şekilde vermesinden dolayıdır ve resminde özendiği kısımlarda portresinde, ellerinde, kompozisyonun ana hattıyla ilgili yerlerde bu ögeler hakim olur (Ackroyd, 1989:52).



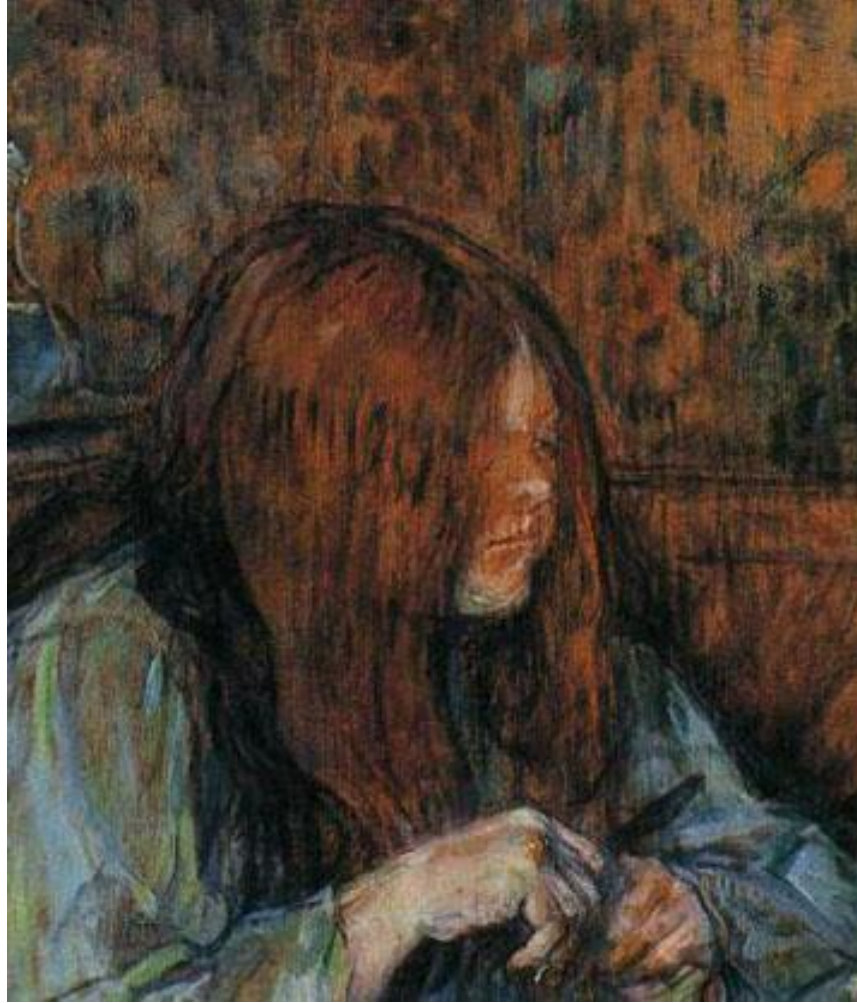
**Resim:62-** “ *Paul Leclereq Portresi*”,1897, TÜYB, 54x64 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Lautrec en son çalışmalarında sürekli olarak kompozisyonlarını düzenlerken temel şekilleri koyu mavi bir hat üzerinde düzenlemiştir. Bunu ayrıntıda açıkça görebiliriz. Ayrıca resimde dikey fırça vuruşlarının yanı sıra ışık gölge sağlamak için mukavvanın renginden yararlanmıştır. Bu Lautrec’in çalışmalarında sık bir biçimde görülür. Portre tamamen birebir çalışılmış, başın şekli bakışların yönünde bir yana eğilmiştir (Ackroyd, 1989:52).



**Resim:63-** “*Madam Poupoule Giyiniyor*”, 1898, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 60,8x49,6 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

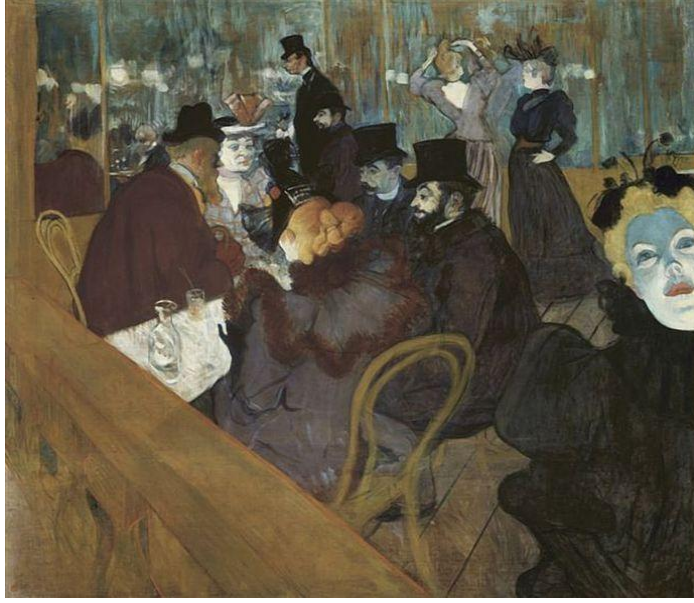
Renklerin anlatımı gücü, önce bir desen ressamı olan Lautrec’in, renkleri ne kadar ustalıkla kullandığını göstermektedir. Odanın atmosferi ender rastlanır bir duygululuk içinde aksettirilmiştir. Daima saf ve berrak renkler kullanma eğilimi burada da görülmektedir. Modelin kızıl-kahverengi saçları ve önündeki kristal şişeye akseden sabahlığın yanardöner yeşili, zıt olmakla birlikte renk değerlerini büyük bir denge içinde kullandığını anlatmaktadır (Negri, 1964:18).



**Resim:64-** “*Madam Poupoule Giyiniyor*”, 1898, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 60,8x49,6 cm, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

Lautrec burada, önceki çalışmalarında olduğu gibi modelin özelliklerini vurgulamaktansa onun uzun kıvılc saçlarına, bluzunun renkli kollarına ve hafif fırça darbeleriyle oluşturulmuş arka plana daha çok dikkat etmiştir. Lautrec, beyaz kumaşta, cam şişelerde ve kavanozdaki hafif renk tonlamalarına resimlerinde ikinci planda önem arz eden nesnelere genelde göstermiş olduğundan daha fazla özen göstermiştir. Renkleri- kıvılc kahverengi, kahverengi ve mavi, yeşil ve beyaz gölgeler- posterlerindeki gibi sınırlandırılmıştır. Posterlerindeki renkler koyu ve zıt olmalarına rağmen, bu resimde yapılan az sayıdaki ton değişimleri resimdeki özneye uygun olarak samimi ve sıcak bir hava yaratılmasını sağlamıştır (Funk & Wagnalls, 1978:28).





**Resim:65-** “*At The Moulin Rouge*”, 1892-93. TÜYB,123 x 141 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, IL, USA.

Lautrec'in 1892 yılında yaptığı Moulin Rouge'de adlı çalışması yine Paris'in gece hayatının konu edildiği resimlerden biridir. Degas'ın resimlerinden etkilenen sanatçının da çalışmalarında dans eden figürler öne çıkmaktadır. Fakat farklı olarak bu insanlar, zengin sınıfın dans dersi alan kızları değil, eğlence yerlerindeki dansçı kızlardır. Ve bu resimlerde Lautrec sadece görsel izlenimlerini aktarmamış, içlerinde yaşadığı bu insanların ruh hallerini de yansıtmıştır. Böylece insanın psikolojisini öne çıkararak ve halkın yoksul, horlanan, ezilen kesimini konu edinen Dışavurumcu sanatçılara da öncülük etmiştir. Kent teması, Post-empresyonist sanatçılar da daha öznel bir yaklaşımla ele almışlardır (Aydoğan, 2005: 35).

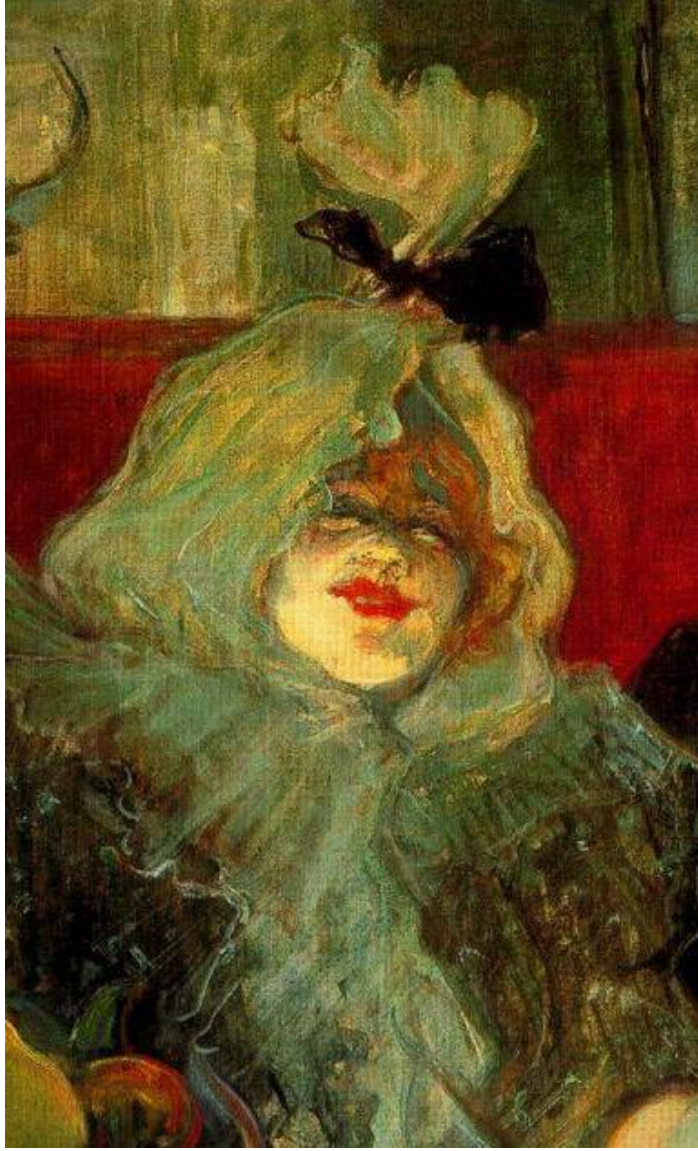
Gazinin yıldızı Matmazel La Goulue, arkadan görülmektedir. Saçının turuncu rengiyle sağ köşedeki figürün mavi ışıklı yüzü, fondaki yeşillerle çatışan; klasik resim sanatında görülmeyen, Lautrec'e özgü dengeli renk düzenleridir. İnsan yüzleri de bedenlerinde görülen desen kuvveti ve ifade gücü büyüktür. Sanatçı, alkol buğusu ile kaplı bu dumanlı ve puslu atmosferde, tamamen gündelik hayattan aldığı kişileri ve konuları tüm gerçekliğiyle inceleyip tablolarında ölümsüzleştirmiştir (Negri, 1964:18).





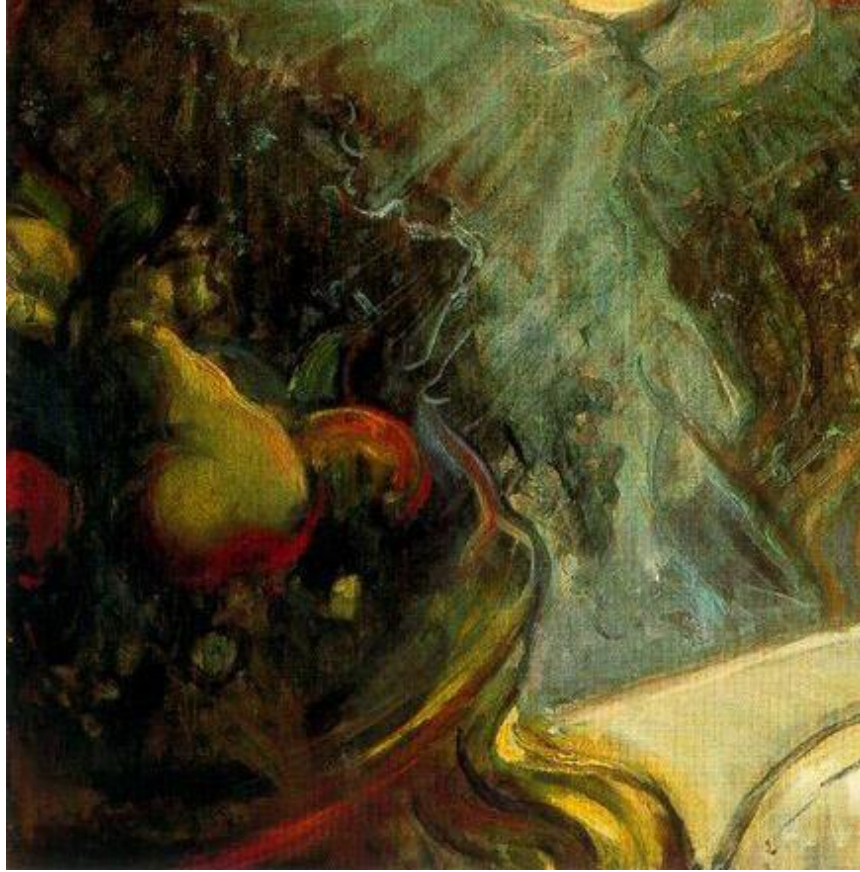
**Resim:66-** “*Rat Mort’daki Loca*”, 1899, TÜYB, 56x46 cm, Courtauld Enstitüsü Galerileri, Londra.

Çağdaşlarına göre, Lautrec sanat teorisi üzerine çalışması yoktu ve daha çok teknikle ilgilenirdi. Venedik tekniğini o dönemde çok sık kullanılan bir anlatımdı. Lautrec, şaşalı renk ve çizgiye karşı gevşek tutumu tercih etti. Yani Florentine ve akademi. Bu çalışmada Lautrec’in Poussin ve Ingres’in çizgisel vurgusuna karşı Rubens ve Delacroix gibi sanatçıların bağımsızlığın ve Venedik üslubu resim yapmayı tercih ettiği görülmektedir (Negri, 1964:18).



**Resim:67-**“*Rat Mort'daki Loca*”, 1899, TÜYB, 56x46 cm, Courtauld Enstitüsü Galerileri, Londra.

**Detay-1)** Lautrec, yapay ışıktaki insanların tasvirini öne çıkarmıştır. Lautrec'in cesur tekniği burada yüzün aydınlatılmış ve bölünmüş bölgelerinde olduğu gibi konturlarla sınırladığı yerlerde kullandığı teknik daha iyi bir şekilde görülür. Adeta rengi kontrastlaştırarak vurduğu her bir fırça darbesi, her bir gözü vurgular. Dudağın kırmızı dolgunluğu; tüm tabloya yayılan renklendirmenin ve süslemenin yoğunluğu iken, neredeyse kontrast rengin tek bir fırça darbesiyle gözleri vurgulamıştır (Ackroyd, 1989:61).



**Resim:68-** *“Rat Mort’daki Loca”*, 1899, TÜYB, 56x46 cm, Courtauld Enstitüsü Galerileri, Londra.

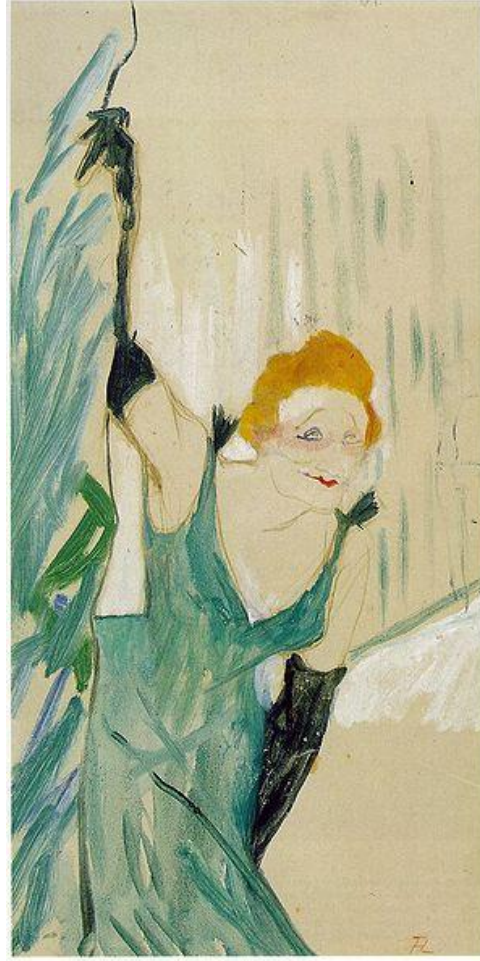
**Detay-2)** Sanatçı ön plandaki objelerin yerleştirilmesinin arkasındaki figürle ilişkisi konusunda her zaman dikkatlidir. Lautrec burada saçın ihtişamlı topuzu ile armudun şeklinin zıtlığı mizahını yapmıştır. Meyve ve kase arkasındaki giysiden daha belirgin resmedilmiş, tuvalin dokusu açıkça ortaya çıkmıştır (Ackroyd, 1989:61).





**Resim:68-** *“Rat Mort’daki Loca”*, 1899, TÜYB, 56x46 cm, Courtauld Enstitüsü Galerileri, Londra.

**Detay-3)** Kadının eldiveni elinin açık mavimsi grisi kompozisyon boyunca devam etmektedir. Figürün başının arkasındaki duvarda ve gözlüklerde ortaya çıkar ve şeffaf yakasının canlandırıcı katlarında ve solgun sarışın saçlarında devam eder. Buna nispeten tek ton eşit şekilde mat yeşilin vuruşlarıyla uyum sağlanmıştır. Bu renkler koyu kırmızının alanlarına karşı uygulanmış rengi daha güçlü göstermiştir (Ackroyd, 1989:61).



**Resim:70-** “*Yvette Guilbert*”,1894, Fotoğraf Kağıdı Üzerine Yağlıboya, 186 x 93 cm.  
Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France.

Lautrec resimlerinde genelde Yvette Guilberti karikatürize ederek çizer ve abartarak uzun boynunu, kızıl saçlarını, ince ağzını ve burunu vurgulardı. Yvette Guilbert Lautrec’in bu abartılı çizimleri ile meşhur olmuş ve akıllarda kalmıştır. Lautrec’e hiçbir zaman model olmamıştır fakat sayısız pastel, karakalem ve yağlıboya desen eskizleri vardır. Bu yağlıboya çizimi ilk litografi örneklerinin büyük boyutlu çalışmasıdır. Renkte ve mimiklerde az hareketlerle Yvette Guilbert’in eksantrik tiyatral görüntüsünü iyi yakalamıştır (Funk & Wagnalls, 1978:25).





**Resim:71-** “*Guele De Bois Ou La Buveuse*”,1889, Mürekkep ve Pastel. 48 x 63 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France.

Bu resimde, üzerinde bir bardak ve şişe bulunan küçük yuvarlak bir masaya dayalı genç bir kadın görülmektedir. Bu esnada diğer masanın ve mobilyaların belirtileri bu figürün arkasından görülmektedir. Birbirine geçen bir ağ şeklinde boyandıktan sonra, ayrıntılı olarak iz bırakılan fırça darbeleri şiddetli bir şekilde terebentinle, siyah pastel boya çizimleriyle ve görünür şekilde boş bırakılan tuvalin geniş alanlarıyla inceltmiştir. Resim, kullanılan materyal, fiziksel içeriğinin kesişimini ve ortaya çıkış sürecini vurgulayarak kendi göz yanılması meydana okumaktadır. Teknik ve üslup açısından, Guele De Bois, Lautrec’in önceki izlenimci (empresyonist) ve tabiatçı (natüralist) ilk örnek denemelerinin ötesine geçen bir vurgulanmış bir çağdaşlık anlayışını göstermektedir. Bu resim aynı zamanda, Gauguin ve takipçileri, Seurat, ve kendi yeni-izlenimci (Neo Empresyonist) öğrencileriyle Van Gogh ‘un 1888-89 yıllarında benzer şekilde başlattıkları yeni tabiatçılık karşıtı (anti-natüralist) sanat akımının boyutlarını bünyesinde barındırmaktadır. Bugün resimle ilgili sanat çevrelerinde, bu resimde Bruant’ın katkısı olduğu düşünülmektedir. Lautrec, kabul edilen kuralların ve kurumların dışında çalışan bir grup ressamla beraber her ne kadar onlara karşı eleştirel ve aynı zamanda onların yerine geçme niyeti olsa da bu sıradan insanların yardımını alarak çalışmalarını desteklemiştir (Heller, 1997:43).



**Resim:72-** “ *Mösyö, Madam ve Köpek*”, 1893, TÜYB, Toulouse-Lautrec Müzesi, Albi.

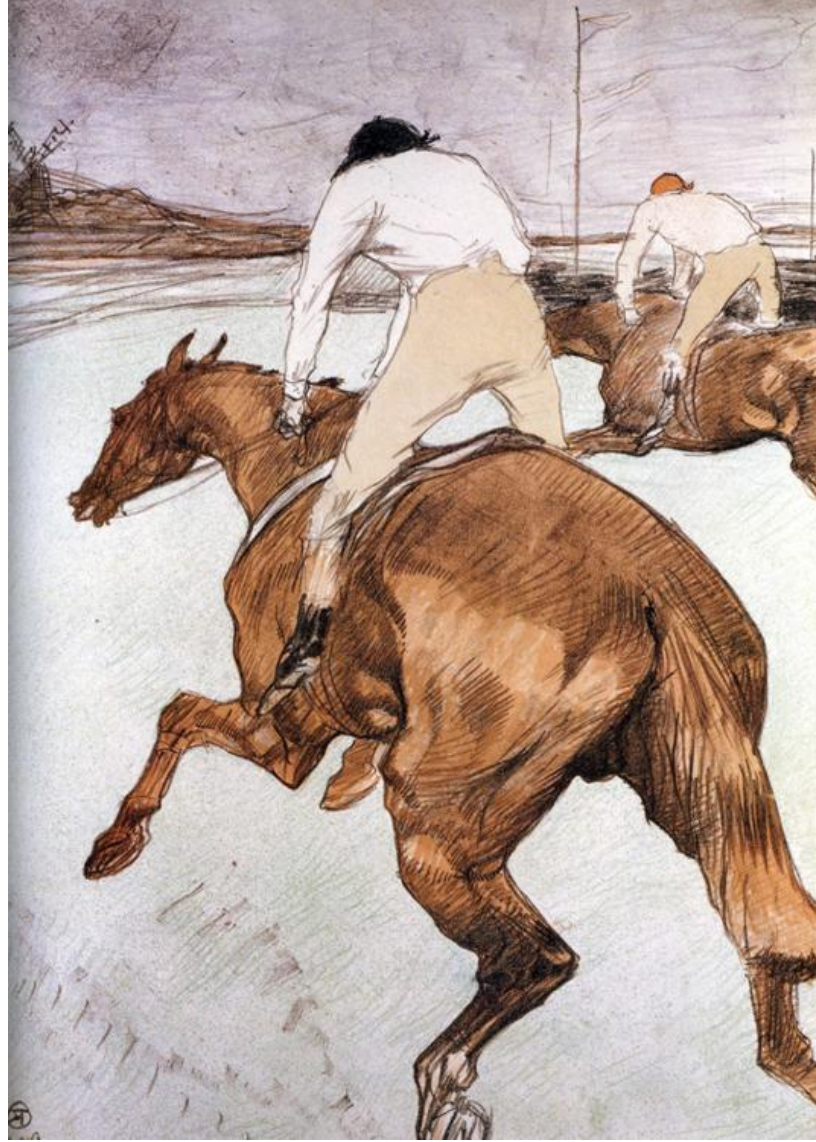
Resim, genelevin işletmecileri olan ikiliyi kırmızı bir koltukta otururlarken gösterir, arkadaki aynadan yansıyan belli belirsiz figürler vardır. Bu resimde işlenen konudan daha çok, sanatçının konuyu işleyiş biçimi ve aktardığı mesajdır. Parlak kırmızı-yeşil renklerin zıtlığı, insanların kişiliklerini, fırça vuruşları ile ortaya koyuyor. Bu rahat fırça vuruşları ve tekniği ancak yıllar sonra Munch tarafından kullanılarak ileriye götürülecektir. Karikatüre yakın olan bu resimde, Lautrec bu ve buna benzer resimlerinde sıkça görülen kimi alanları boyamadan bırakıyor, dolayısıyla bitmemiş etkisi uyandırıyor. Bu durum, akademik çevrelerce kabul görmesini engelliyordu. Sanatçı kendisine karşı yapılan eleştirilere karşı çıkarak bunun farklı bir estetik bakış açısı olduğunu öne sürüyordu (Arnold, 1997:68).



**Resim:73-** “Sirkte: At ve Köpek Terbiyesi”, 1899, Kağıt Üzerine Siyah Tebeşir, Renkli Kalem, Kurşunkalem, 44x26,7 cm, Özel Koleksiyon .

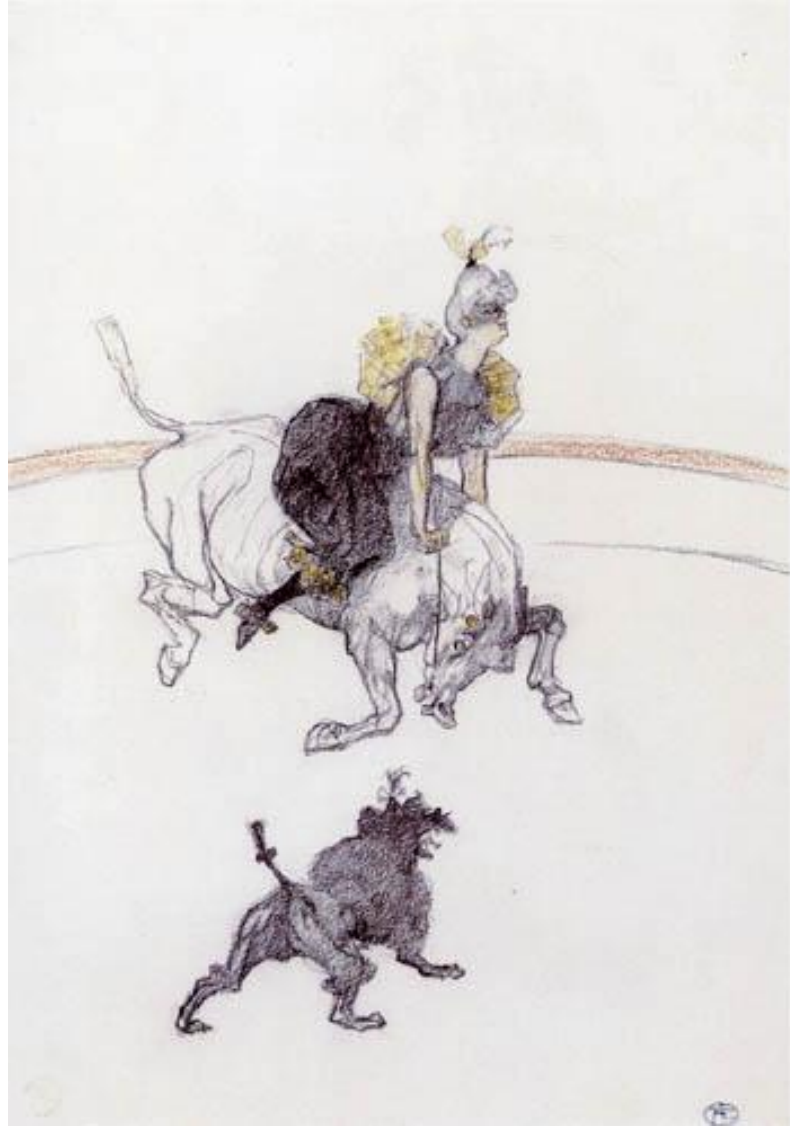
Lautrec’in hareketli yaşamı, aşırı çalışmaları ve alkol bağımlılığı hassas sağlığı üzerinde kötü etkiye sebep olmuştur. Bu sebepten dolayı 1899’da sağlığının bozulmasıyla Neuilly’e kliniğe kapatılmış ve orada hemşire bakmıştır. Klinikte sessiz ve sakin bir şekilde ünlü “Sirk” serisini çizmiş ve klinikten akıl sağlığının yerinde olduğunu gösteren bu çizimleri yaparak çıkmıştır. Neuilly’ de bir sene kaldıktan sonra sağlığında gelişme görülmüş ve normal yaşamına geri dönmüştür. Fakat 1901’de Taussat-Les-Bains seyahati sırasında Lautrec felce yakalanmış ve annesinin yanında kalmıştır. Aynı yıl 9 Eylülde Lautrec vefat etmiştir. Lautrec’in çalışmaları, birçok görülmemiş etki alanını, bir dönemi, bir zamanı ve bir yere şahitlik etmiş ve onun insani değeri evreni kaplamıştır (Dumont, 1953).





**Resim:74- “Jockey”**,1899, Litografî, 52 x 37 cm, Victoria & Albert Müzesi, Londra, Birleşik Krallık.

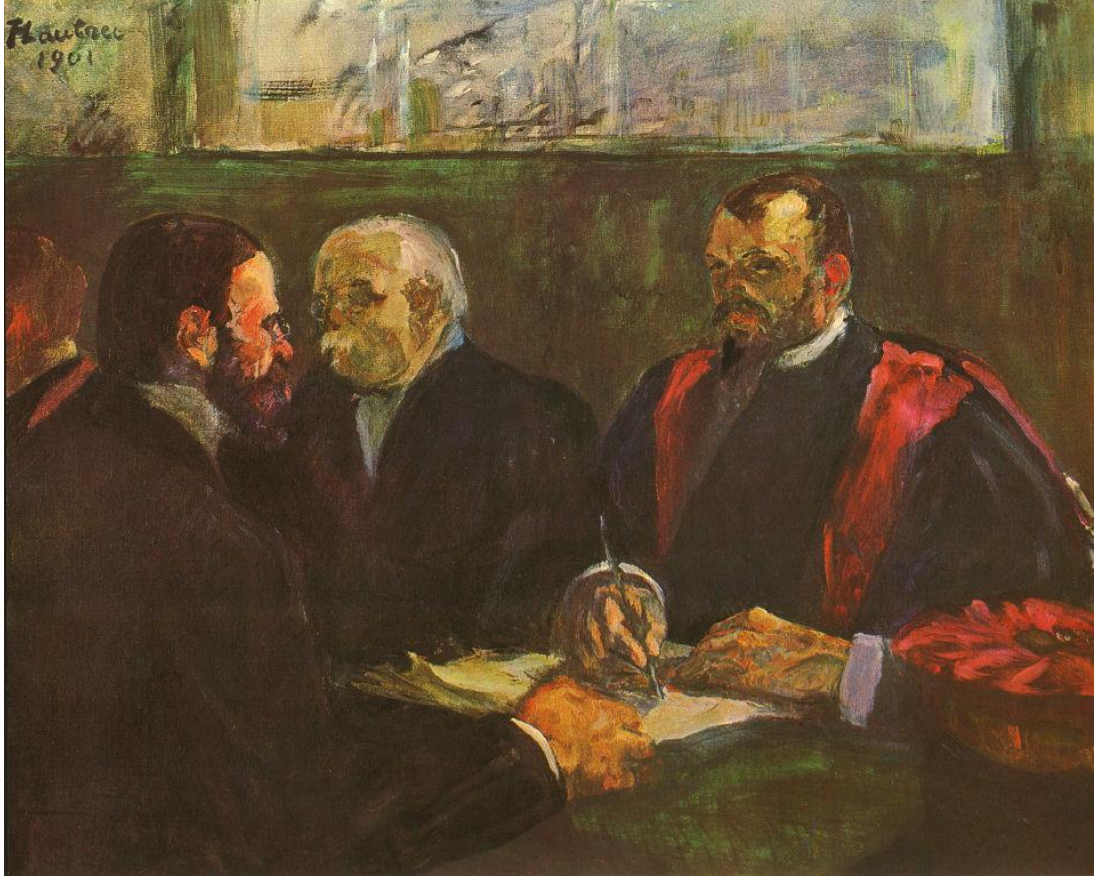
Alışılmış resim tarzından tamamen farklı bir biçimde, iki jokey arkadan ve hafif alttan bir bakış açısıyla çizilmiştir. Bu konumlandırma, seyircinin de at üstünde, dolayısıyla jokey olduğu izlenimi yaratır. Lautrec’in çocukluğundan beri ata binmediği hatırlanacak olursa resimdeki bu anlık görüntü oldukça başarılıdır (Felbinger, 2000:73).



**Resim:75- “Sirkte Kadın Palyaço Geliyor”** ,1899, Beyaz Kağıt Üzerine Renkli Tebeşir, 35x25 cm, Fogg Sanat Müzesi, Cambridge

Resimde ünlü kadın palyaço Cha-U-Kauo sahneye girmeyi reddeden bir midilli üstündedir. Bu durum birkaç tebeşir dokunuşuyla gösterilmiştir (Felbinger, 2000:84).





**Resim:76-** *“An Examination At The Faculty Of Medicine”*, 1901, TÜYB, 65 x 81 cm.  
Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France.

Bu bitmemiş tablo ölümünden aylar önce çalıştığı Lautrec’in en son resmidir. Rahatsızlığının ardından yaptığı diğer çalışmalar gibi bu resimde de belirgin bir üslup değişimi görülmektedir.

Bu çalışma Lautrec’in diğer tuvallerine göre daha çok inceltilmiş boya ile yapılmış ve fırça darbelerinde belli belirsiz bir kalite görülmektedir. Boya paleti koyu renklerden oluşmakta; yeşiller ve siyahlar sadece cübbelerdeki kırmızılarla ve masadaki beyaz kâğıtlarla renk olarak açılmakta. Lautrec burada kendi çizgisinden farklı olarak figürleri sağlam sabit bir şekilde modellemiştir. Aslında bu resim, Lautrec’in yaşasaydı sonradan Almanya’da gelişen dışavurumcu (ekspresyonist) üslubu edineceğinin bir göstergesidir (Funk & Wagnalls, 1978:29).

## 2.5. HENRİ DE TOULOUSE-LAUTREC'DEN ETKİLENEN SANATÇILAR

Toulouse-Lautrec pek uzun yaşamamasına rağmen, kendisinden sonraki sanatçı kuşağını oldukça etkilemiştir. Sanatsal başarısıyla, en çok Pablo Picasso'yu, André Derain ve Henri Matisse gibi Fovistleri harekete geçirdi. Sadece Fovistleri değil, aynı zamanda ekspresyonistleri de çok etkiledi. Bu sanatçılar: Ernst Ludwig Kirchner, George Grosz, Otto Dix, Edvard Munch' tur. Fovistler esas olarak empresyonistlerin renk konusundaki titizliklerini aşmanın ve basit kompozisyonların peşindeydi. Saf kullandıkları renkleri, yalın kompozisyonları resmin bağımsız özelliği olarak kullanıyorlardı (Felbinger, 2000:90). Fovistlerin Lautrec'den resim tekniğine ait özelliklerini aldıkları, özellikle Henri Matisse, Lautrec'in anlatım tarzını zararsız süslemeciliğe dönüştürdü (Heymel,1905).



**Resim :77-** Henri Matisse, “*Madam Matisse Portresi*”, 1905, TÜYB, 40,5 x32,5 cm, Devlet Resim Müzesi, Kopenhag.



**Resim :78-** André Derain, "*Balerin*", 1906, TÜYB, 100x 81 cm, Devlet Resim Müzesi, Kopenhag.

Derain'in ilk yapıtları yeni izlenimciliğin, Toulouse-Lautrec'in, Gauguin'in etkilerini taşır. 1905'ten 1907'ye kadar göz kamaştırıcı fovist dönemi yaşadı. Saf renkler karşısında duyduğu ilgi bu yapıtında oldukça belirgindir (Durak, 2011).





**Resim:79**-Henri de Toulouse-Lautrec, “*May Milton*”, 1895, Renkli Taşbaskı, Özel Koleksiyon.

Lautrec’in en önemli izleyicisi Pablo Picasso’dur. Hatta Pablo Picasso Paris sanat çevresine girdiğinde hasta olan Lautrec kenti terk etmeye hazırlanıyordu ve Picasso kısa zamanda üstadını keşfetti. Lautrec için Picasso, “Lautrec’in ne kadar büyük bir ressam olduğunu Paris’te anladım” demiştir (Wiegand, 1973: 31). Picasso o dönemde elinde Lautrec’in “May Milton” afişi vardı ve bu afişi ilk tablolarından birine yeniden resmetmeye hazırlanıyordu. Picasso’nu mavi ve pembe dönemlerinde önce “Toulouse-Lautrec Dönemi” görmek mümkündür (Arnold,1987:143).



**Resim:80**-Pablo Picasso, “*Avignon’lu Kızlar*”, 1907, TÜYB, 243,9x 233,7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

Picasso 1900lerde Paris’e ilk ziyaretini yaptığında kentte uluslararası bir sergi vardı. Paris gezisinden sonra resimlerinde Munch ve özellikle Toulouse-Lautrec havası sindi. Bu yüzden Mavi Döneminden önce kısada olsa onun bir de Lautrec döneminden söz edebiliriz. İzlenimciliğin benimsendiği dönemde Picasso sadece Lautrec’i izlemiştir (Yılmaz, 2006:39).

Lautrec ile konu benzerliği, Picasso’nun genelev sahnelerini hatırlatan çağrışımlarıyla “Avignon’lu Kızlar” resminde oldukça belirgindir. Fakat bu resim Lautrec’in resim anlayışından uzaktır. Çünkü bedenler geometrik, çok yönlü, üç boyutlu bir yaklaşımın habercisidir. Lautrec’in figürlerindeki siluet karakteri yoktur. Ama yine de Picasso’nun Mavi Döneminde belirgin iz bırakır. Konuları, barlar, dans salonları gibi kent yaşamından sahnelere, zor hayatının izi olarak kederi, toplumsal

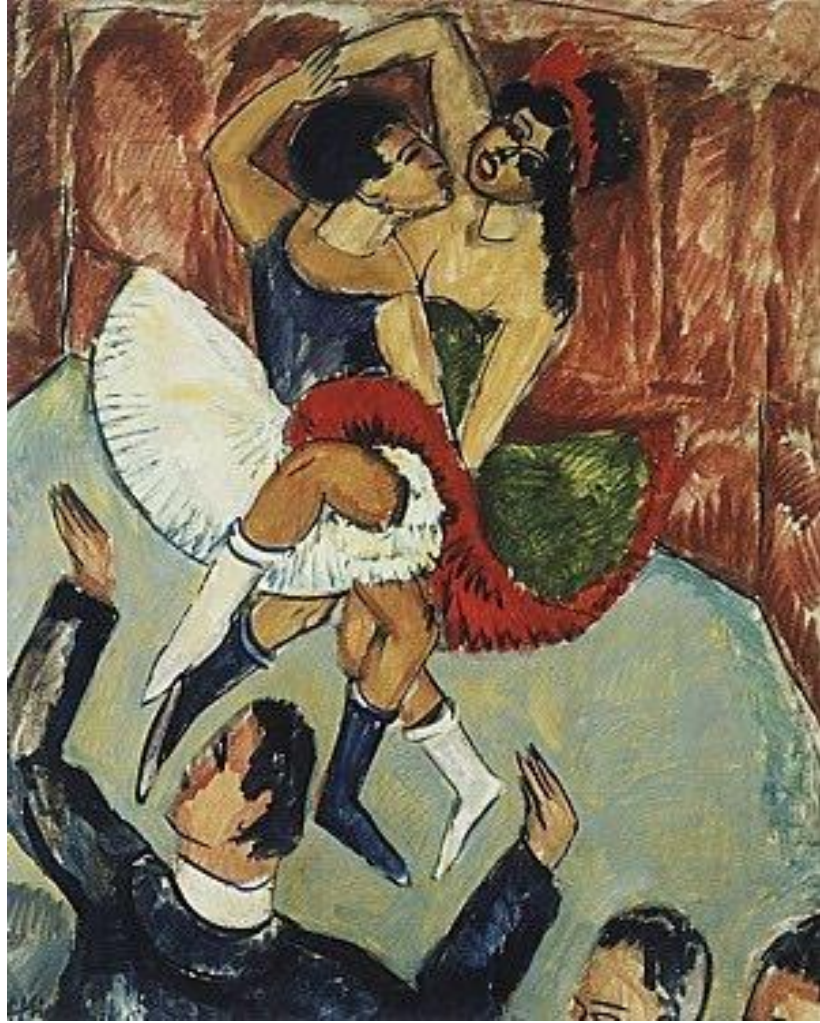


eleştirel bir hava eklemiştir. Bunu yaparken Lautrec'in kent imajını Picasso'nun ellerinde değişim göstermiştir (Felbinger, 2000:91).



**Resim:81-** Pablo Picasso, “4 Gats”, 1899.

Picasso'nun 1899'da ünlü Els Quatre Gats kahvesine çizdiği menü kapağında da Toulouse-Lautrec'in biçimini çağrıştıracak şekilde, İngiliz illüstratörlerinin tarzını ince bir alaycılıkla taklit etmiştir ( Bouchet, 2003:25).



**Resim:82-** Ernst Ludwig Kirchner, "*Negro Dans*", 1911.

Alman ekspresyonistleri arasında ise Lautrec'e hem konu hem de teknik olarak en yakın Ernst Ludwig Kirchner'dir. Dans salonları, kent, kadınlar ve sirk temalarını resimlerinde görmek mümkündür. George Grosz'un ve Otto Dix'in büyük kent sahnelerinde ortaya çıkan toplum eleştirisi de Lautrec'den esinlenmiştir (Arnold, 1987:143).



**Resim:83-** Ernst Ludwig Kirchner, "*Oyun ve Spor*", 1913, Münih, Almanya.



**Resim:84-** Ernst Ludwig Kirchner, "*Berlinde Cadde*", 1904.

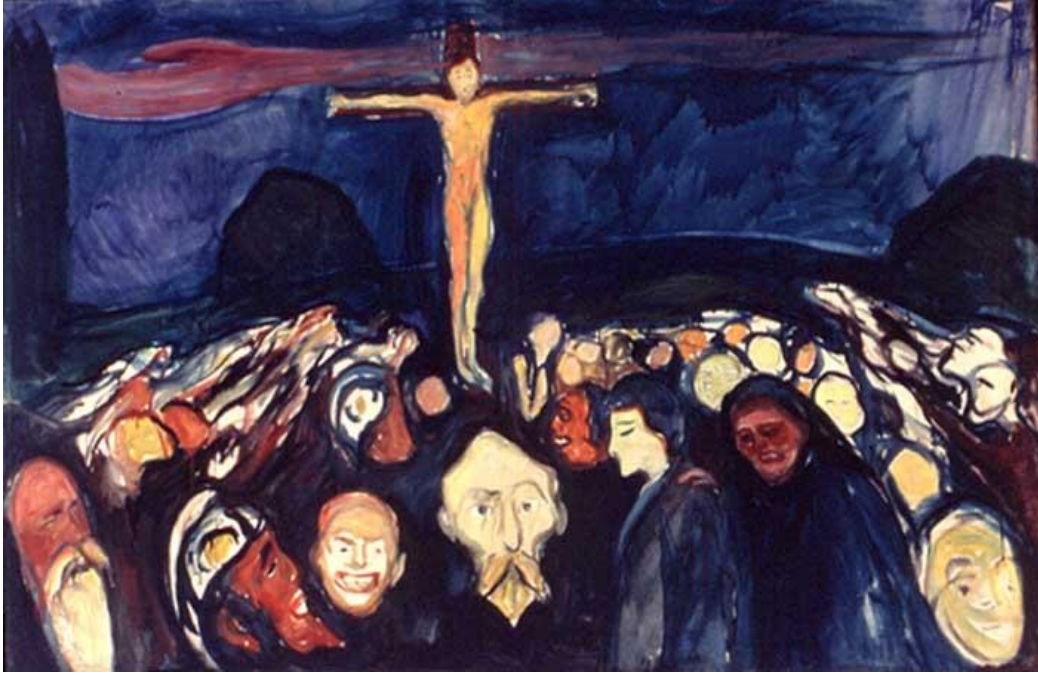




Resim:85- George Grosz, "*Caféhaus*".



Resim:86-Otto Dix, 1927.



**Resim:87-** Edward Munch, "*Golgotha*", 1900.

Lautrec'in resim sanatından en çok etkilenenler ekspresyonistler oldu. Lautrec'in bir çağdaşı olan Edward Munch konu olarak Lautrec'den etkilenmiştir. Fakat konularını işlerken Lautrec gibi coşku ve dinamizm yerini Munch'ta kuzeyli ve melankolik bir havaya bırakır (Arnold, 1987:142). Lautrec resimlerinde görülen teknik özellikler, Munch'ın resimlerinde fırça lekeleri ve akıtmalarla oluşturulan dokular ve resmin tamamlanmamış etkisi bırakacak şekilde ele alınışı bu etkilenmeye örnektir (Büyükgenç, 2007:243).



## **BÖLÜM III**

### **3. YÖNTEM**

Bu bölümde araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları, veri çözümleme tekniklerine ilişkin bilgiler yer verilmiştir.

#### **3.1. ARAŞTIRMA MODELİ**

Post-Empresyonist dönemde Henri de Toulouse -Lautrec'in sanat anlayışını ve desen çalışmalarının üslup özellikleri bakımından inceleyen, 20. yy sanatına ve sanatçılarına etkisini ortaya çıkarmayı amaçlayan bu çalışmada araştırma modeli olarak doküman incelemesi kullanılmıştır.

Yıldırım ve Şimşek (2011)'e göre, doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Ayrıca dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır ve bundan dolayı bu tür araştırmalarda gerekli olan veriyi gözlem ve görüşme yapmaya gerek kalmadan elde edilebilir (s.187-188).

#### **3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM**

##### **Evren**

Araştırmanın evrenini, Henri de Toulouse-Lautrec'in sanat anlayışı ve eserleri oluşturmaktadır.

##### **Örneklem**

Araştırmanın örneklemini, Post Empresyonizm döneminde Henri de Toulouse -Lautrec'in sanat anlayışını yansıtan desen çalışmaları oluşturmaktadır. Araştırma örnekleminde amaçlı örnekleme yöntemlerinden maksimum çeşitlilik örnekleme kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme yöntemi, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine olanak verir. Bu anlamda, amaçlı örnekleme yöntemleri pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yararlı olur (Patton,1987:Yıldırım ve Şimşek; 2011:107). Amaçlı örnekleme yöntemlerinden, maksimum çeşitlilik örnekleme ise amaç doğrultusunda görece olarak küçük bir örneklem oluşturmak ve bu örnekleme çalışılan probleme taraf olabilecek bireylerin çeşitliliğini maksimum derecede yansıtmaktır (Yıldırım ve Şimşek,2011:108). Bu bağlamda Empresyonizm, Neo Empresyonizm ve Post Empresyonizm, Lautrec'in

sanat anlayışı, desen çalışmalarının çizgi, leke, renk, konu ve biçim yönünden incelenmesi, maksimum çeşitlilik örnekleme yöntemine örnek oluşturur. Araştırma sonucunda çıkabilecek bulgular ve sonuçlar başka yöntemlerle ulaştığımız sonuçlardan daha zengin ve genelleme yapılabileceği gibi tam tersine çeşitlilik gösteren durumlar arasında herhangi ortak ya da paylaşılan olguların olup olmadığını bulmaya çalışmak ve bu çeşitliliğe göre problemin farklı boyutlarını ortaya koyabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011:109).

### 3.3. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI

Bu araştırma için gerekli verilerin toplanması amacıyla nitel araştırmada en yaygın kullanılan yöntemlerden doküman incelemesinde kullanılan veri toplama aracı olarak kitap, dergi, makale, yayınlanmamış tezler, internet, fotoğraf kullanılmıştır.

### 3.4. VERİ ÇÖZÜMLEME TEKNİKLERİ

Verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. “Betimsel analize göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenip yorumlanır. Betimsel analizde gözlenen ya da görüşülen bireylerin görüşlerini daha çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2011:224) . Bu bağlamda, araştırma belirlenen başlıklara ayrılarak incelenmiştir.

Dokümanlar sadece bir ek veri kaynağı olarak değil, tek başına bir araştırmada da tüm veri setini oluşturabilirler. Yıldırım ve Şimşek (2011)’ e göre, dokümanlar 4 aşamada analiz edilir.

1) Analiz edilen veriden örneklem seçme: Araştırma doküman incelemeye dayalı olduğundan tüm doküman verisinin bir bütün olarak analize konu olması mümkün değildir. Bu nedenle, eldeki veri setinin içinden bir örneklem oluşturulur. Bu durumda öncelikle bunlar arasından belirli bir örneklem yöntemi kullanarak bir grup doküman seçilebilir ya da kitaplarda kapsanan her konunun araştırmaya dahil olması yerine belirli konu ve üniteler araştırmada kullanılır (Yıldırım ve Şimşek, 2011:197). Bu bağlamda, araştırmada kaynaklardan ilgili bölümler dahil edilmiştir.

2) Kategoriler geliştirme: Kategoriler araştırmacı tarafından önceden oluşturulmuştur ve araştırmanın amacını yansıtır (Yıldırım ve şimşek, 2011:197). Araştırmanın amacına yönelik dönemler ve sanatçının üslup özellikleri incelenirken teknik biçim, konu, modeller gibi kategoriler geliştirilmiştir.

3) Analiz birimini saptama: Araştırma amacına bağlı olarak karakter ve kişi analiz birimi seçilmiştir. Karakter ve kişi, bir analiz birimi olarak çoğunlukla kullanıldığı doküman türlerinde roman, tiyatro, dizi, film olabileceği gibi; sanat, tarih, edebiyat konularında yazılmış materyal ve ders kitapları da olabilir. Bu bakımdan analiz birimi, seçilen kategoriye uyan kişi ya da kişileri içerir (Yıldırım ve şimşek, 2011:199). Doküman türlerinde kişi olarak ise Henri de Toulouse-Lautrec seçilmiştir.

4) Sayısallaştırma: “Dokümanlardan elde edilen verinin mutlaka sayısallaştırma ve nicelleştirmesi gerekmeyebilir. Araştırmacı, saptadığı kategoriler ve analiz birimi doğrultusunda analizden sonra bulduğu sonuçları rahatlıkla düzyazı şeklinde de rapor edebilir ” (Yıldırım ve şimşek, 2011:197). Dolayısıyla araştırmada eserlerin incelenmesinde düzyazı olarak incelemeler yapılmıştır.

## BÖLÜM IV

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Empresyonizm, XIX. yy da Avrupa sanatındaki en önemli gelişmeyi temsil eden bir sanat akımıdır. Bu yüzyılda bazı akımlar az çok geleneksel anlayıştan izler taşıırken veya geçmişle ilişkilerini sürdürürken, İzlenimcilerin bu bağları tamamen kopartmış oldukları görülmektedir. 1870'ten sonra o dönemde etkinlik kazanan renkçi anlayış ve arayışlar yeni bir akım içerisinde şekillenmiştir (Beksaç, 1993:92). İzlenimcilerin 1886'da açtıkları bir sergiye katılan bazı sanatçılar, izlenimcilik kuramlarını sürdürmek amacıyla, Yeni İzlenimcilik (Neo-Empresyonizm) adıyla bir sanat kuramı ortaya attılar” (Fénéon,1886:300). Bu şekilde empresyonizm, bilimsel bir temele oturtulmak istenmiştir. Böylelikle biçimler, izlenimden uzaklaşarak daha sağlam bir konstrüksiyona varmayı amaçlayan bir renk düzeninde yerini almıştır (Turani, 2011:522).

“Post Empresyonizm” terimi “Empresyonizm” teriminden daha belirsiz olan, daha geç ortaya çıkan, kullanışlı ve daha kapsamlı bir ifadedir. Bu terimi tam olarak, doğrudan doğruya ilk empresyonizmden gelen ve onu, XIX. yy sanatının oluşumunda payı olan ressamı ifade etmektedir. Bu dönem sanatçıları zamanla kişisel anlatım, resimlerine yansımıştır. İzlenimciliğin canlı renkleri yanında, gelenekselin dışına çıkan konu anlayışı da bu sanatçıları etkilemeyi sürdürmüştür. Henri de Toulouse-Lautrec de bunlar arasında yer almaktadır.

Henri de Toulouse-Lautrec çalışmalarında figürü ön plana çıkarmıştır. “Sanatçının figürün tasvirine verdiği önem okul arkadaşlarından Maurice Joyant'ın sözleriyle şöyle kanıtlanmıştır: “ ...sadece figür vardır; manzara yalnızca aksesuardır, başka bir şey olamaz zaten, figürün doğasını daha iyi ortaya çıkarmaya hizmet eder.”(Felbinger,2005:12). Sanatçı bu tavrıyla insan figürünü ikinci plana atan Vincent Van Gogh, Monet gibi empresyonistlerden ayrılır. İncelendiğinde Lautrec'in, kendi metodunu ve kendi yolunun arayışı içinde olduğu görülmektedir. Aldığı sanat eğitimleriyle yansıtmayı arzuladığı görüntüleri, kendi tarzıyla çizmek için gerekli olan tekniği edinmişti. Özellikle Degas, Manet ve Van Gogh'un resimlerine ilgi duyuyordu (Boyut, 2005:12). Şüphesiz ki, Toulouse- Lautrec'i en çok etkileyenlerden biri de onun gibi soylu aileden gelen Edgar Degas olmuştur. Degas kent yaşamından resimlerinin konusu haline getiren ilk sanatçıdır. Toulouse-Lautrec, Degas'nın değişik resim konuları ve başlıklarını daha da geliştirdi.



Degas'ın kısa görünüş ustalığını bir adım daha ileri götürerek, dikey olanı vurgulayarak kompozisyonu resimsel yüzeye bağlamaya çalışmıştır.

Empresyonizm, Rönesans'tan beri süregelen Batı resim geleneklerinden büyük kopuşu gerçekleştiren bir akım olmamakla birlikte, empresyonistler, kendi alt yapısını oluştururken Batı resminin kaynaklarının yanı sıra, batı dünyasının dışındaki ülkelerin sanatlarına da ilgi göstermişlerdir. Bu çalışmada da vurgulandığı gibi bunun en tipik örneği Japon baskı resimleridir. Bu baskı resimlerin, ilk zamanlar Japonya'dan ithal edilen çeşitli mallarla birlikte Avrupa'ya girdiği ve çeşitli mallarla birlikte satıldığı bilinmektedir (Gombrich, 1980:417). Böylelikle Ukiyo-e sanatı Batılı sanatçıları da gerek konuları gerekse biçimsel özellikleri bakımından etkisi altına almıştır. Etkilenen sanatçılardan biri de Lautrec'tir (Keser, 2005:341). Sanatçıya göre en inandırıcı sanat, Japon sanatıdır ve sanatçı Japon baskılarından çok şey öğrendiğini söylemiştir (Çelik, 1994). Japon sanatıyla tanışmasıyla, bu sanatın özellikleri olan yalınlaştırma ve özgür kompozisyon düzenlemeleri sanatçının eserlerinde görülür (Felbinger, 2005:56). Lautrec'in başarısı ne akademik gerçekçilikten ne de resmindeki güçlü izlenimci etkiden kaynaklanıyordu: Toulouse-Lautrec'in resimde renk ve kompozisyon sorunsalına yaklaşımı farklıydı, o kadar. Lautrec'in afiş ve taş baskılarında Japon tarzı çizgi üstünlüğü ve düz renklerle uzamsal derinlik olmadan, gölgesiz yaklaşımı, radikal kesitleri, onu Japon grafik sanatçılarının problemleriyle karşı karşıya getirmiştir. Lautrec'de insan ve hayvan figürleri ön plandadır (Arnold, 1997:21-22).

Lautrec, çağdaşları arasında insan figürüyle yetinen tek ressamdır; XIX. yy sonlarında Fransa'da yaratıcılığın merkezine insanı temel alan tek büyük sanatçı Lautrec'dir. Empresyonistler, figürden artık tümüyle vazgeçmişlerdir, Lautrec insanı bütün doğallığıyla işler; onda insan her yanıla bireydir. İnsan kişiliğini bütünselliği içinde kavrayan onu felsefinin merkezine oturtmakla kalmayıp, ruhsal yanlarını ve manevi kişiliğini de önemle vurgulayan tek sanatçı Henri de Toulouse-Lautrec'dir (Arnold, 1987:132). Lautrec çalışmalarına hayatını ve yaşamının tüm yönlerini ortaya çıkarmış ve yansıtmıştır. Büyük tuvaleri incelendiğinde boyayı inceltmediği ve saf haliyle kullandığı görülür. Çoğu desenini hiç fon atmadan, açık renkte kartonlara yaparak, kâğıdın kendi renginden de bir ton olarak yararlanıp işlemediği alanların beyaz kalmasını engellemiştir. Sanatçı resmettiği kişilerin ifade ve davranışını baskın olarak ifade etmektedir. Bundan dolayı fondaki detaylara önem vermemiştir. Önemli olan konunun nerde ve nasıl bir ortamda olduğunu

tanımlayacak kadar bir fon bilgisi Lautrec için yeterli olmuş ve mekanlarda insan figürlerine yoğunlaşmıştır. Sanatçının eserleri incelendiğinde, Lautrec'in üslubunun, tecrübe, gözlem ve yaratıcılıktan doğduğu görülmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma ile Henri de Toulouse-Lautrec'in sadece sanatsal değil, aynı zamanda tarihsel süreçlere ışık tutan bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır. Teknik olarak rengi nesneden ayırması, alışılmamış renkleri kullanımıyla sağladığı perspektif, hala büyük oranda geleneksel bir eğitim alan genç ressamı, kendi özgün tarzlarını geliştirme konusunda teşvik etmektedir. Resim sanatı açısından önemine bakıldığında ise, konu seçimi ve desenlerindeki anlatım ustalığıdır. Belirgin izler bırakan üslubu, topluma birer ayna tutan eserleri ve insan hayatını yansıtan figürleri ile sanat dünyasında oldukça önemli bir yer edinmiştir. Eserleriyle hem çağdaşlarına hem de sonraki kuşaklara, resimlerinde göze çarpan derinsizlik, üç boyutluluk ve diğer biçim özellikleri ile yeni tasarım imkanları yaratmıştır. Ayrıca kendine özgü bir boyama tekniği olan "Peinture a l'essence" (Öz boyama) XXI. yy'a kadar taşınarak, sanatçının izleri hala görülmektedir.

Alt problemlerin cevaplarına bakıldığında ise;

1- Henri de Toulouse Lautrec'in desenlerinin özgün olmasını sağlayan biçimsel özellikler: boyayı incelterek kullanması, hızlı bir şekilde çalışarak sayısız eskiz sonucunda istediği çizime ulaşması, desenlerini hiç fon atmadan, açık renk kartonlara çalışarak böylece kağıdın kendi renginden de yararlanması, çizdiği kişilerin ifade ve davranışlarını baskın bir şekilde vurgulaması, karikatürize etmesi, birçok tekniği bir arada kullanması ve çizimlerini eskiz vari bir şekilde çalışması, ele aldığı konuların farklılığı,

2- Henri de Toulouse Lautrec'in üslubu hem kendi döneminde hem de XX. yy sanatının oluşumunda etkisi olan sanatçıları etkilemiştir. Sanatsal başarısıyla, en çok Pablo Picasso'yu, André Derain ve Henri Matisse gibi Fovistleri harekete geçirmiştir. Sadece Fovistleri değil, aynı zamanda Ekspresyonistleri de oldukça etkilediği görülmektedir. Bu sanatçılar: Ernst Ludwig Kirchner, George Grosz, Otto Dix, Edvard Munch'ı etkilediği,

3- Henri de Toulouse Lautrec aynı dönem ressamlarından farklı olarak ele aldığı konular, çağdaşlarına göre çizimlerinde deseni merkeze alması ve kullandığı teknik ile öne çıkması,

4- Henri de Toulouse Lautrec, ilk dönem çalışmalarında Delacroix 'nın renklerinden, konularından, René Princeteau'ın doğa ve hayvan konularından etkilenmiştir. Sonrasında Degas'nın özellikle desenlerindeki anlatım üslubu büyük oranda Lautrec'in sanatsal üslubunu, Franz Hals'ın fırça vuruşları sanatçı için esin kaynağı olması,

5- Henri de Toulouse Lautrec'in Japon estamplarından yalınlaştırma, özgür kompozisyon düzenlemeleri, ele alınan konular, renk lekelerinin üst üste binmesiyle oluşan gölgesizliği, alanların bölünmesi ve açık kompozisyonlardan etkilenmiş bunu desenlerine uyguladığı sonucuna varılmıştır.

Yapılan bu çalışmada elde edilen sonuçlara bakıldığında, Henri de Toulouse Lautrec'in üslubu ve desenlerindeki anlatım ustalığı Post empresyonist dönemin ve XX. yy sanatının oluşumunda büyük bir etkisi olduğu görülmektedir. Bu bakımdan sanatçının grafik çalışmalarının da ayrıntılı bir şekilde incelenmesi, desenlerinin üslup özellikleri bakımından incelenmesinin yanı sıra psikoanalitik açıdan da araştırılması önerilebilir.

## KAYNAKÇA

Ackroyd, C. (1989). *The History And Techniques Of The Great Masters Toulouse Lautrec*. Hong Kong: Chartwell Yayıncılık.

Altuna, S. (1961). *Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. Hayat Kitapları.

Arnold, M. (1997). *Öncü Ressamlar Toulouse Lautrec* .(Çev.:Antmen, A.). İstanbul: ABC Yayıncılık.

Arnold, M. (1987). *Lautrec*. (Çev.:Zaptçioğlu, D.). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Artut, K. (2009). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Aydoğan, E. (2005). *İnsan- Mekan-Kent İlişkisi Üzerine Resimsel Yorumlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Mersin.

Barbero, A. (2002). *Lautrec'in Son Pembesi*. (Çev. Kılıç, S.). İstanbul:İzdüşüm Yayıncılık.

Beykan, M. (2004). *Sanat Kitabı, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Beksaç, E. (2000). *Avrupa Sanatına Giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık.

Bingöl, Ü. (2011). Araştırma Serisi No:163. Empresyonizm. <http://www.umatkenanbingol.com/ekitaplar/sanat/empresyonizm.pdf> adresinden 27.03. 2012 tarihinde edinilmiştir.

Birsel. S. (1967). *Fransız Resminde İzlenimcilik*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Bocquillon, M. (2005). *Empresyonizm* .(Çev.:Tuncer, G.). Ankara: Dost Kitabevi.

Bouchet, M. (2003). *Picasso Dahi ve Deli*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Boyut Yayın Grubu. (2005). *Henri De Toulouse Lautrec*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Büyükgenç, B. (2007). *Peter Weiss'in "Direnenin Estetiği" Romanı Üzerine Bir Görsel Okuma Kılavuzu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.



Çelik, N., Çelik, H. (1994). *Çizginin Gücü Büyük Ressamlardan Desenler*. İstanbul: Troya Yayıncılık.

Çoşkun, R. (1999). *Resimde Zaman Kavramı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Coquiot, G. (1923). *Toulouse-Lautrec*. Berlin

Dağbatıran, K. (1998). *Tarihsel Açından 19. Yy Avrupa Baskı Grafiği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Demir, F. (2004). *Art Book, Empresyonistler*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Demirkol, V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. Ankara: Evrensel Basım Yayın.

Dumont, H. (1953). *Toulouse Lautrec*. Londra: The Hyperion Press.

Durak, C. (2011). *André Derain*. <http://www.tarihnotlari.com/andre-derain/> adresinden 07.05.2012 tarihinde edinilmiştir.

Erdemirel, N. (2011). *İzlenimler ve Etkileşimler*. <http://nazliierdemirel.blogspot.com/2011/12/izlenimler-ve-etkileşimler.html?z#!/2011/12/izlenimler-ve-etkileşimler.htm> adresinden 27.03.2012 tarihinde edinilmiştir.

Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.

Ersoy, A. (2010). *Sanat Eleştirisi*. İstanbul: Artes Yayınları.

Felbinger, U. (2005). *Henri De Toulouse Lautrec Hayatı ve Eserleri*. (Çev.: Sirer, Z.). İtalya: Mini Sanat Dizisi.

Fénéon, F. (1886). *Les Impressionnistes en 1886*. Paris, Publications de la Vogue, Cote BnF :8- V PIEC.

Funk & Wagnalls, Inc. (1978). *The Great Artists : A Library Of Their Live. Time Sand Paintings*, New York.

Gökmen, M. (2007). *Sanatta Bir Biçimlendirme Yaklaşımı Olarak Çin-Japon Resminin Batı Resmine Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Erduran, E., Erduran, H.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gombrich, E. H. (1980). *Sanatın Öyküsü, Başlangıcından Günümüze Sanat Tarihi*. (Çev.: Cömert, B.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Erduran, E., Erduran, H.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (2007). *Ruhbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harrison, C., Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev.: Gürses, S.) İstanbul: Küre Yayınları.

Heller, R. (1997). *The Soul Of Montmartre*. Almanya: Prestel Münih.

Herbert, R. (1988). *Impressionism Art Leisure & Parisian Society*. İtalya: Yale Üniversitesi.

Heymel, A., Esswein, H. (1905). *Henri de Toulouse Lautrec*.

İprişoğlu, N. ve M. (1978). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Ada Yayınları.

Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Kılınç, M. (2011). Sanat, Sanatçı, Yapıt Üçgeninde Benliğin Rolü. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, 97-98.

Kınay, T. (2010). *Vincent Van Gogh'un Japon Estamplarından Esinlenerek Yaptığı Yapıtların Resimlerarasılık Yöntemiyle Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.

Kıran, H. (2008). Tarihsel Süreç İçerisinde Japon Baskı Sanatına Bir Bakış. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2, 149-157.

Koç, E. (1995). *Taşbaskı Sanatının Ustaları Daumier, Lautrec, Bonnard*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Çapan C., Öziş S.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Negri, R. (1964). Toulouse Lautrec. *I Maestri del Colore Dergisi*, 18.

Patton, M. Q. (1987). *How To Use Qualitative Methods In Evaluation*. Newbury Park, CA: Sage

Pennell, E. (2006). *Degas, Sickert And Toulouse-Lautrec*. Tate Britain, The British Land Company Plc.

Sérullaz, M. (1998). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. Erbil, D.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sözen, M. , Tanyeli, U. (2003). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sönmez, N. (2006). *Sanat Hayatı İçerir mi ?*. İstanbul:YKY.

Tansuğ, S. (2004). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul:Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul:Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2010). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2011). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Venturi, L. (1953). *De Manet A Lautrec*. Paris.

Yeraltı, G. (1995). *Cumhuriyet Döneminden Günümüze Afiş Sanatının Gelişimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Wichmann, S. (2001). *Japonisme The Japanese Influence on Western Artsince 1858*. Newyork: Thames & Hudson.

Wiegand, W.(1973). *Pablo Picasso*. (Çev.: Alan Yayınları). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

### **Resimler Kaynakçası**

<http://www.abcgallery.com/T/toulouse-lautrec/toulouse-lautrec.html>  
adresinden (13.01.2012).

<http://theadolescent.blogspot.com/2008/03/ilk-izlenim-nemli-midir.html>  
(06.02.2012).

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges\\_Seurat\\_\\_Un\\_dimanche\\_apr%C3%A8smidi\\_%C3%A0\\_l'%C3%8Ele\\_de\\_la\\_Grande\\_Jatte.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Seurat__Un_dimanche_apr%C3%A8smidi_%C3%A0_l'%C3%8Ele_de_la_Grande_Jatte.jpg) (06.02.2012).

<http://en.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-5ZKDU9> (10.02.2012).

<http://slopie72.wordpress.com/> (10.02.2012) .

[http://www.shafe.co.uk/art/Degas-\\_The\\_Tub-\\_1886.asp](http://www.shafe.co.uk/art/Degas-_The_Tub-_1886.asp) (25.02.2012).

[http://herevetablo.com/main/dge\\_004\\_degas\\_edgar\\_\\_18341917\\_\\_quot\\_ambassadeur\\_39s\\_da\\_cafe\\_konserquot-pmu99.html](http://herevetablo.com/main/dge_004_degas_edgar__18341917__quot_ambassadeur_39s_da_cafe_konserquot-pmu99.html) (24.03.2012).

[http://www.allposters.co.uk/-sp/Madame-Matisse-Posters\\_i4196712\\_.htm](http://www.allposters.co.uk/-sp/Madame-Matisse-Posters_i4196712_.htm)  
(27.03.2012).

<http://www.bulmacabul.com/2010/11/fovizm-akmnn-onculerinden-olan-unlu.html> (27.03.2012).

<http://minikkitabevi.blogspot.com/2012/02/dahi-ve-deli-picasso.html>  
(27.03.2012).

<http://www.fineart-china.com/htmlimg/image-34066.html> (27.03.2012).

<http://www.wikipaintings.org/en/ernst-ludwig-kirchner/equestrienne-1>  
(27.03.2012).

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78426](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78426) (28.03.2012).

<http://www.mehmetalicetinkaya.com/2012/03/bir-anda/george-grosz/>  
(28.03.2012).

[http://artnews.org/kunstmuseumstuttgart/?exi=15130&Kunstmuseum\\_Stuttgart&Three\\_The\\_Triptych\\_In\\_Modern\\_Art](http://artnews.org/kunstmuseumstuttgart/?exi=15130&Kunstmuseum_Stuttgart&Three_The_Triptych_In_Modern_Art) (29.03.2012).

<http://www.wikipaintings.org/en/edvard-munch/golgotha-1900> (29.03.2012).