

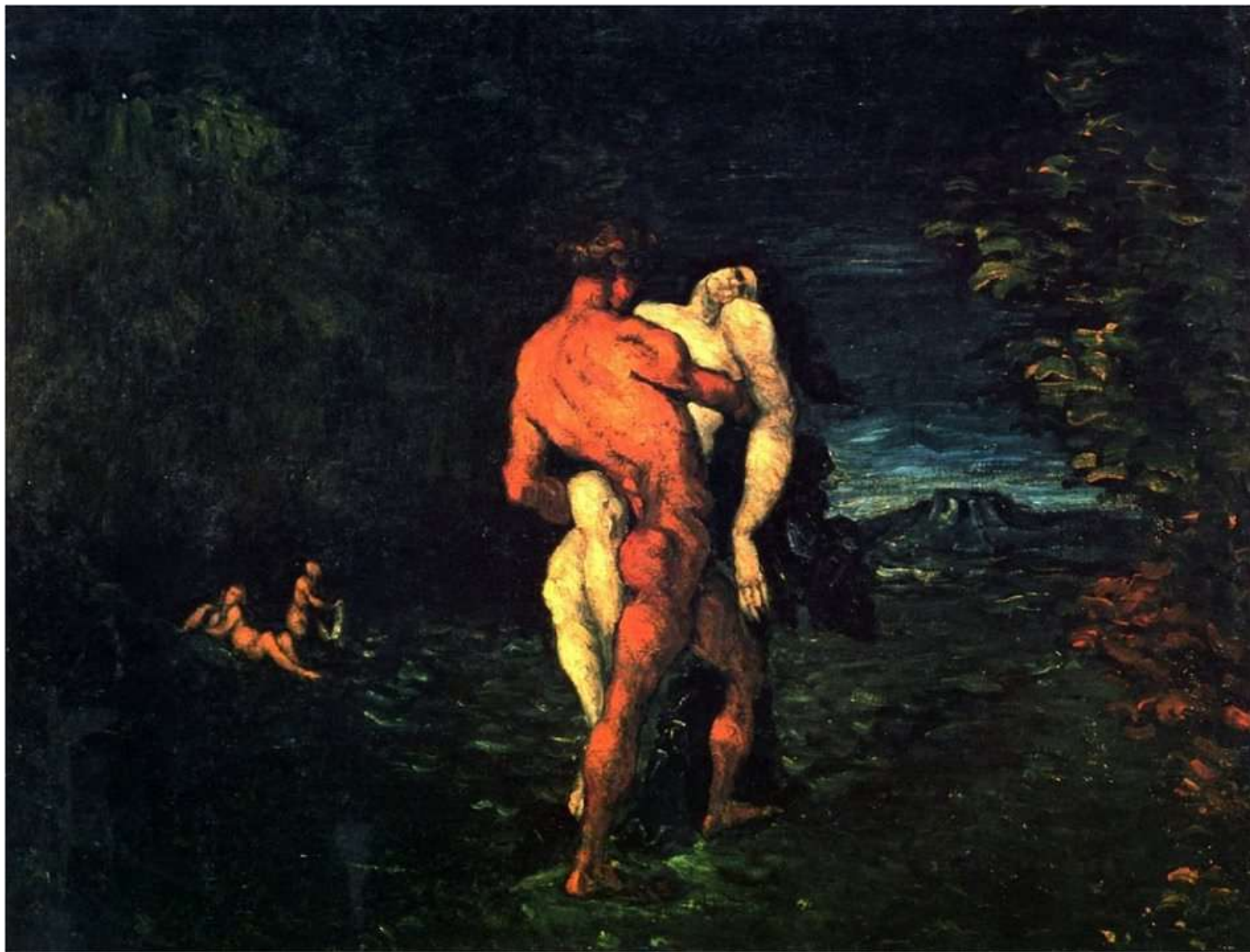
# ПОЛ СЕЗАН (1839–1906)

Пол Сезан оличење је неконформистичке струје постимпресионизма и иновативног духа уметности модернизма. Студирао је на сликарство у Паризу (1861/62) и излагао на Салону одбијених (1863), као и на првој (1874) и трећој (1877) импресионистичкој изложби. У Париз је дошао из француске провинције, Екс-ан-Прованса, прикривајући своје буржоаско порекло и компулсивни карактер. Био је друштвено неприлагођен и већи део живота је провео као усамљеник у родној Прованси. Максимално је био посвећен својој уметности, која се није уклапала у конвенционалне токове. Упркос томе што је Школа лепих уметности одбила његову пријаву за упис, а критичари неколико деценија жестоко оспоравали његова дела излагана у Паризу (1860–1880), Сезан није пристајао на компромисе. Проучавао је дела старих мајстора у Лувру и посебно се дивио Веронезеу, Пусену, Рубенсу и Делакроу, док је од савременика ценио Курбеа и Манеа. Углавном је сликао традиционалне сликарске жанрове: портрете, жанр-сцене, пејзаже и мртве природе. У њима је решавао један исти проблем: како рекреирати, поново створити приказ природе, предмета, догађаја или личности. Сезан је био творац неколико иновативних решења, која су пресудно утицала на даљи развој модерне уметности. То су: афирмација субјективног визуелног опажања, интелектуални однос према теми, одбацавање закона линеарне перспективе, наглашавање дводимензионалности слике и предметности мотива.





Сезанове ране слике са сценама силовања, оргија, насиља и убиства (**Убиство** 1868) деловале су одбојно савременицима. И док су неки спекулисали да су оне одраз Сезанове насилне природе, резултати новијих истраживања показали су да се радило о смишљеној, субверзивној стратегији уметника усмереној против доминантних естетичких конвенција. Он је држао позицију неког ко слика мрачне, чудне садржаје, иако је био добро упознат са нормама академске и прогресивне уметности свог времена. Борба између полова, агресија, еротицизам биле су теме својствене духу декаденције, који је прожимао и рана дела Емила Золе, Сезановог пријатеља из детињства са којим се уметник у том периоду интензивно дружио.



Ове париске слике инспирисане су митологијом, религијом и књижевним предлошцима. Одликују их динамичне, барокно извијене људске форме, снажни контрасти светла и сенке, таман колорит и изражена фактура, којима је наглашена бруталност и антиципиран експресионизам. То су композиције са две до три фигуре, у којима су жене представљене као заводнице или жртве сексуалног насиља, као што је на слици **Отмица** (1867) приказан бруталан однос Хада према Персефони.



Сезан је проучавао и реинтерпретирао дела других аутора. Тако је настала слика **Пикник/Доручак на трави** (1869/70), сомнабулна и тескобна варијанта Манеове истоимене слике.

На њој су приказана три жене и три мушкарца у пејзажу. Већина је окупљена око столњака разастртог на трави, а на којем су само две поморанџе. Попут библијске Еве, висока женска фигура распуштене плаве косе држи у руци јабуку, симбол заводништва и првог греха. Њен поглед фокусиран је на седећу фигуру мушкарца у фраку са десне стране, вероватно самог Сезана приказаног с леђа у првом плану. У позадини стоји строга, стојећа фигура мушкарца са лулом и прекрштеним рукама. Са леве стране један пар одлази у тамну шуму држећи се под руку. У питању је Сезанов лични симболизам, чије је значење тешко дешифровати. Дрвеће својом конфигурацијом понавља обресе људских форми – слично делима симболиста.



Зрела Сезанова дела антиципирана су у његовим раним сликама, као што су **Портрет оца** (1866) и **Ујак Доминик као монах** (1866). На потоњој је приказана мушка фигура у попрсју, одевена у белу одору доминиканског реда. Избор доминиканске одоре је вероватно нешто више од Сезановог поигравања са ујаковим именом, будући да је овај монашки ред недуго пре настанка слике обновљен. Стилски утицај Курбеа и Манеа је евидентан, али снажни карактер приказане личности умногоме се разликује од портретних представа ове двојице уметника.



Скулпторално моделована плавосивим тоновима, нанесеним у густим слојевима шпахтлом или кистом, фигура делује строго, али не и статично. То није прецизан портрет него студија уздржане страсти и унутрашњег конфликта, а истовремено парадигматични пример уметничког архитектонског грађења композиције широким површинама беле и фрагментованим колористичким акцентима.



Концепција и избор већине предмета на мртвој природи **Црни сат** (око 1869) такође су манеовски, али Сезан уводи контемплативни мотив шкољке која је најбогатијег колорита, као и снажне контрасте светла и сенке. Она је симбол енигме и супститут људског бића.



Како би избегао мобилизацију, Сезан по избијању Француско-пруског рата (1870) напушта Париз и насељава се у Естаку, индустријском предграђу Марсеја на обали мора и почео да слика теме везане за природни амбијент и живот у провинцији.

Тада је настао његов оригинални зимски пејзаж ***Снег који се топи, Естак*** (1870/71). У првом плану приказана је стена која дели приказ по дијагонали и својом косином ствара утисак сурвавања ка црвеном крову у доњем десном углу. Паралелним линијама Сезан стабилизује читав низ супротстваљених вектора кретања, који се у различито обојеним плановима развијају ка дубини. Боја је та која држи на окупу предњи и задњи план слике. Црвене кровове и удаљено небо повезује и хладна, бљештава светлост, која формира својеврсни нимб око врха планине. То је „отворени приказ“ велике покретљивости и снажних контраста. Ова композиција представља прелазно дело од Сезанових експресивних фигуралних слика са темом насиља ка пејзажном сликарству. Док су боје још увек тамне и драматичне, садржај слике преузет је из природе. Темом топљења снега Сезан је забележио процесе кретања, промена у природи, док ће на каснијим делима инсистирати на статичним и непроменљивим елементима природе.

До рацветљавања Сезанове палете долази под утицајем импресиониста, првенствено Писароа, који је био уметников близак пријатељ. Године 1872. Сезан се преселио у Овер на Оази, недалеко од Писароовог имања у Понтоазу, где су често заједно сликали. Писаро је увео Сезана у спорију, поентилистичку технику сликања засновану на дисциплинованој опсервацији и сликању у пленеру. Убрзо, снажне контрасте замењују сјајне, хармоничне боје, композиције постају декоративније, а потези смиренији и уситњенији у Сезановим делима.



Слика ***Кућа обешеног*** (1873) представља прекретницу у Сезановој уметности и његово најчистије импресионистичко дело. На њој је приказана кућа из околине Овера, у којој се заправо нико није обесио, али се уметнику допало да уведе ту романтичарску компоненту у дело. Такође, он уводи сјајну светлост и примењује дивизионизам боја и тонова у првом плану, али интересовање за конструкцију слике је примарно. Симетрија форми куће и стене сличне структуре је евидентна, а у уском процепу између њих пружа се поглед на удаљене пределе и хоризонт. У првом плану је фрагмент стазе који води ка кући, али истовремено успоставља везу између простора посматрача и простора слике. Читав приказ осветљен је вибрантном светлошћу, а тактилни квалитет материје дочаран је грануларном фактуром и кратким потезима четке различитог усмерења.



Године 1873/74. Сезан је насликао **Модерну Олимпију**, једну од две реинтерпретације чувене Манеове *Олимпије*. Наслов упућује да Сезаново дело представља модернизацију Манеовог оригинала. Централни део сцене је повучен уназад како би се направио простор за Олимпијиног неидентификованог посетиоца. Вероватно је то Сезанов аутопортрет с леђа, будући да су и уметник и Зола сматрали да уметничко дело треба да буде обележено уметниковим темпераментом. Мушкарац је у знак поштовања скинуо свилени цилиндар и, тако, открио своју проћелаву главу, али се држи на пристојном одстојању од централног збивања у будоару.

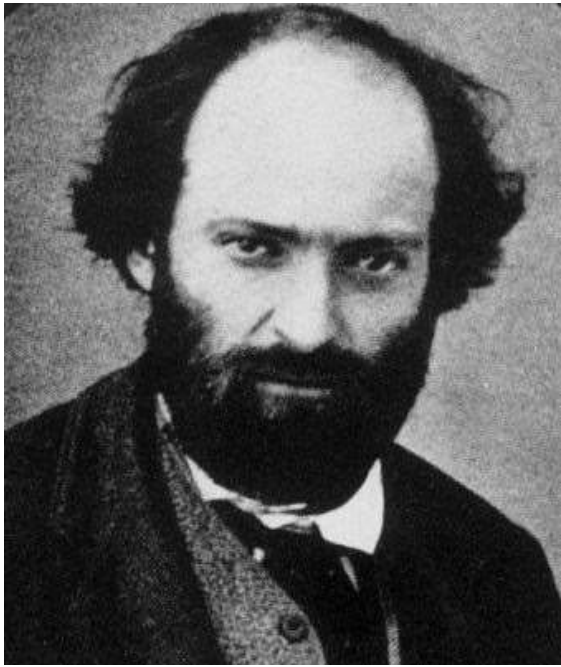


Тамнопута служавка разоткрива Олимпију као нестрпљиво ишчекивани поклон. Букет цвећа са десне стране претворен је у експлозију боја, а црна мачка трансформисана је у живахно куче, које преусмерава поглед посматрача са главног збивања у слици. Под утицајем импресионизма, Сезанова палета је просветљена, а лаки потези и мале димензије слике стварају лажан утисак да је дело настало у тренутку, на лицу места. Изложене на првој импресионистичкој изложби, слике *Модерна Олимпија* и *Кућа обешеног* биле су предмет жестоких оспоравања, у којима је предњачио париски лист *Шаривари*.

Дубоко потресен овим критикама и неприхватањем његове уметности, Сезан почиње да сумња у своје око и креативне способности, а повремено запада у тешка депресивна стања. Повлачи се на породично имање у Ексу, где живи и ствара у изолацији. Године 1880. насликао је **Љубавну битку**, необичну реинтерпретацију класичне теме баханалија, у чијем је фокусу поново сексуална бруталност. Приказана су четири мушкарца која нападну четири жене, док пас у првом плану појачава утисак бестијалности призора. Међутим, то нису пагански актови из античке митологије, него утварне прилике из уметникове подсвести или маште.

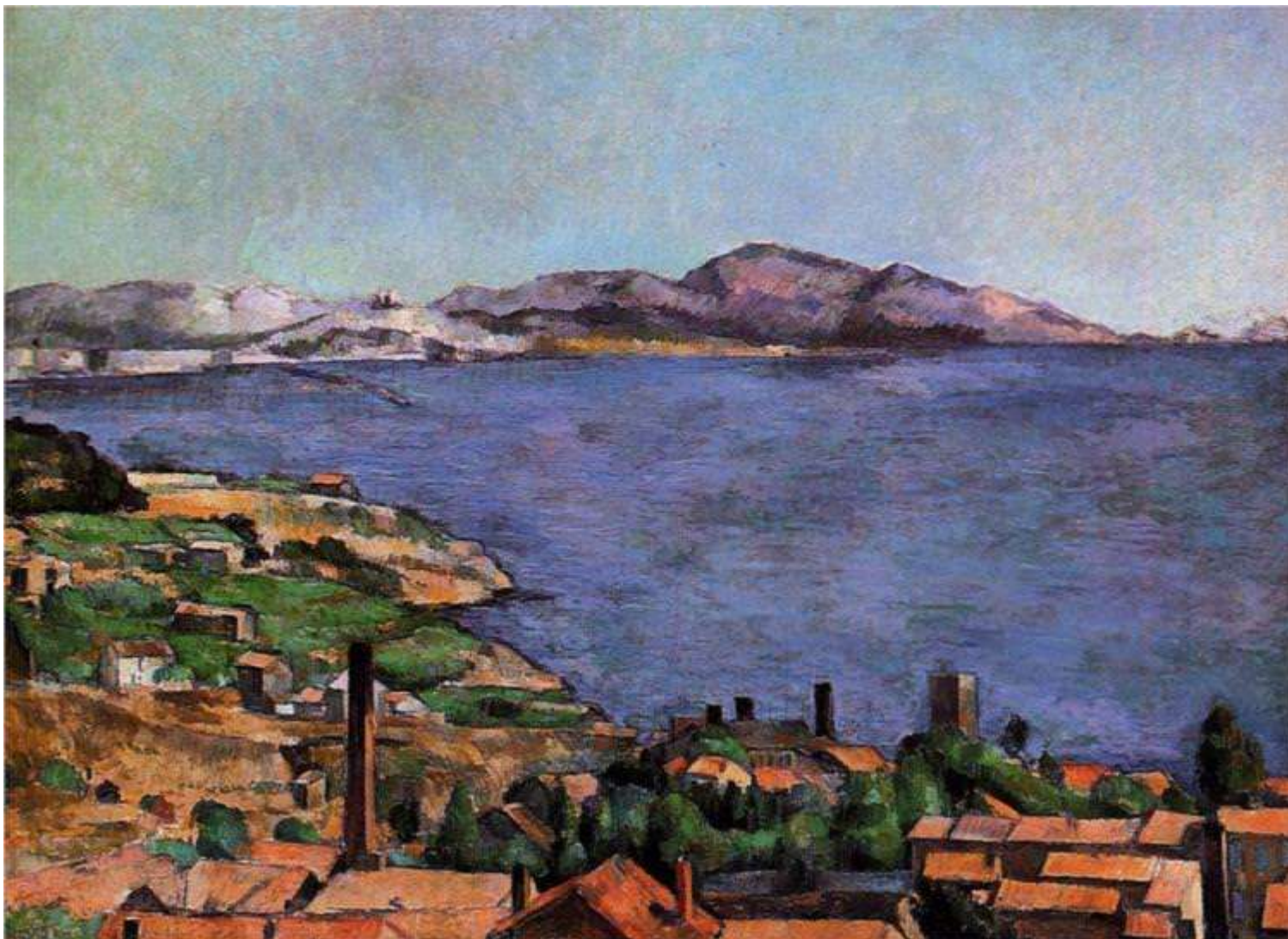


Садржај није есенција ове слике, него је то истраживање распореда и положаја мултиплицираних фигура у простору. На појединим местима изломљене контуре постају независне од бојене површине, почињу да растачу масе и, истовремено, интегришу форме, а у облацима се рефлектују, понављају силовите форме и кретње збивања у пејзажу (симболистичка антропоморфна пројекција). Тамни тоналитет и скулпторално моделовање су напуштени, а слика је грађена светлоплавом, зеленом и белом, са сивим и црним прелазима.



Комбинација разума и емоција, логичног и алогичног, била је синтеза којој је Сезан тежио у сликарству. Желео је да од импресионизма начини нешто постојано и трајно, тј. „музејску уметност“. То није значило да он жели да имитира старе мајсторе, напротив. Сезан је схватао да у су уметници попут Веронезеа и Пусена на својим сликама креирали свет који се умногоме разликовао од реалности, односно да сликарство које долази из различитих искустава представља реалност за себе. Он је трагао управо за реалношћу слике која није директан одраз стварности као фотографија, нити пак нереалан, апстрактан приказ. Његови узорци били су природа и стваран свет у којем је живео, па је изјавио да жели да „из природе поново створи Пусена“. Своје схватање аутономне природе уметности заснивао је на интуицији, субјективном опажању и непосредном визуелном искуству. **Све природне форме сводио је на купу, ваљак и лопту, вративши им волумен, тежину и конструкцију – и, тиме, наговестио кубизам у 20. веку.**

Међутим, ови геометријски облици нису били коначни циљ његовог сликарства. За Сезана апстракција је представљала средство да се уклоне сувишни елементи, прочисти слика природе, коју он поново изграђује као аутономну пластичку целину. То реализује помоћу хоризонталних, вертикалних и дијагоналних вектора, који чине невидљиву, унутрашњу структуру слике. Насупрот статичној и тродимензионалној еуклидовској шупљини, Сезан конституише специфичан **простор алтернацијом планова и модулацијом боје**. Зато **његова слика нема класичну дубину, нити јединствену тачку посматрања**. Сезан је предложио нови тип визуелног посматрања и представљања реалног света заснован на **полиперспективности** - више углова посматрања. Неке од тих тачака успео је да обједини и повеже у слици. У процесу сликања основне геометријске форме пролазе кроз различите метаморфозе, у којима се повезују са одговарајућим тоном, бојом и светлошћу, усаглашавају са различитим векторима и повезују у стабилну композициону целину. Стога, иако у Сезановим делима предметни мотив остаје визуелно читљив, слика представља самосталну реалност, „хармонију паралелну са природом“.



Током осамдесетих година Сезан је углавном боравио у Прованси, где је настала серија ипејзажа. **Марсејски залив посматран из Естака (1885)** нуди поглед на залив посматран са узвишене тачке на брду, лишен закона линеарне перспективе. Зграде у првом плану представљене су као коцке посматране из различитих углова, са јасно осветљеним бочним странама. Оне су обојени облици паралелни са првим планом слике, док димњаци вертикално пресецају тај фронтални план. Зграде и дрвеће изведени су у окер, жутој, наранџастоцрвеној и зеленој боји, а њихови облици се стапају у даљини, сугерисаној сукцесивним смењивањем планова слике. Светлост је дочарана бојом, а контуре су поништене на местима на којима се спајају две површине објекта. Како боје знатно варирају у контрастима и нијансама, њихове ивице савршено су дефинисане правилним потезима.

Међутим, бојене површине на неким местима показују тенденцију да склизну или „пређу“ једна у другу и тако споје површину и дубину. Конструкција слике заснована је на колористичком растеру, хоризонталама, вертикалама и дијагоналама. Таква композиција указује на Сезанову интуитивну спознају да приказ перципира око, али и ум, што је суштински одредило његову и каснију уметност. У средишту призора је залив – површина састављена од пажљиво уклопљених нијанси плаве, која се простире од једне до друге бочне ивице платна. Иза њега је кривудава ланац брда, а изнад њих, светлоплаво небо са бледим ружичастим просијавањима. Илузија дубине негирана је оштрим одсецањем призора бочним ивицама платна.



Плава боја је интензивнија од окер и црвених нијанси у првом плану, што простор слике чини истовремено подељеним и јединственим. Простор задржава илузију дубине, али истовремено делује као дводимензионални аранжман бојених површина. Та “отворена визура” блиска је и пријемчива оку посматрача, али је он првим планом спречен да уђе у простор слике. Једино што му је омогућено јесте да контемплира приказ.



Слика **Кућа у Прованси** (1885/86) пример је поетичне хармоније, али и инверзије природног и вештачког типичне за Сезана. Он је кућу структурирао као планину, а планину компоновао као грађевинску конструкцију. Другим речима, оно што је човек створио делује на овој слици апстрактно, док је природа сроднија људском организму. Дрвеће изолује кућу од околног пејзажа, а највише стабло као да извире из оцака. Оно чини централну осу и повезује кућу са планином у даљини.



Сезанова фасцинираност мртвом природом потицала је из чињенице да је једино аранжман мртве природе могуће контролисати, што није случај са пејзажом или човеком. На слици **Плава ваза** (1883–1887) плава боја различитог квалитета доминира не само на вази, већ и на зиду, тањиру и другим елементима слободно постављене композиције. Букет у вази сведен је на конфигурацију бојених површина. Стабилност композиције нарушава дијагонала иза вазе и боца пресечена ивицом слике. Контура не прати форму воћа, што поништава материјалност ових објеката и чини нас свесним да је реч о субјективној визији уметника, а не о миметичкој представи.



У каснијем периоду цвеће неће бити чест предмет Сезанове уметничке обраде, јер његова ефемерност није одговарала уметниковом спором, дуготрајном процесу рада на слици. Зато се Сезанов избор углавном заснивао на предметима изражене чврстине и постојаности. Притом, највише га је фасцинирала могућност представљања једног истог предмета из различитих углова посматрања. ***Мртва природа са корпом јабука*** (1895) представља промишљен аранжман предмета на столу, смештеном у недефинисан амбијент. Приказана је флаша вина и нагнута корпа са јабукама, јабуке распоређене по набраном столњаку, док тањир са колачима почива на књизи и померен је на ивицу стола. Избор предмета и њихов узајамни однос представља фундаменталну компоненту слике. Сезан је био опседнут јабуком као облом тродимензионалном формом коју је тешко контролисати и уклопити у композицију.



Да би то постигао, а истовремено очувао њене карактеристике као предметног мотива, Сезан је одбацио класичан цртеж и заобљене потезе сликао кратким, равним потезима четке.

Комплементарним односима боја успостављао је просторне односе и, тако, сјединио отворене и нестабилне предметне форме. Предмете је представио из различитих визура: одозго, фронтално, са стране, деформисао и разбијао њихове контуре. Нагнута боца, неправилно скраћен облик тањира, измењен правац ивице стола под столњаком и друге, намерне перспективне дисторзије и неправилности у пропорцијама приказаних предмета, допринеле су очувању јединства композиције и утиску њене уравнотежености, а пажњу посматрача на преусмериле перцепцију слике као целине.



Сезан је био упознат са правилима линеарне перспективе, али их је одбацио сматрајући да јединствена тачка погледа на предмет не одговара субјективној визуелној перцепцији. Заснован на модулацији боје и схватању предмета као тоталитета, Сезанов приступ почивао је на истраживању волумена, форме и конструкције одабраних мотива.



***Мртва природа са статуетом Купидона*** (1895) специфична је по томе што, осим гипсане копије Пижеовог *Купидона* на столу, инкорпорира још једно уметничко дело – скицу статуе *Одрани човек*, исечену горњом ивицом слике. Јабукe и лук су слободно постављени, а својим колоритом потенцирају нереални карактер ахроматске статуете. Као „копија копије“ фигура купидона припада егзистенцији трећег реда, али није мање тактилна. Купидон је централни елемент, који стабилизује и успоставља равнотежу у читавој композицији, док обли и угласти набори плаве драперије са леве стране чине спону између два света, артифицијелног и природног.

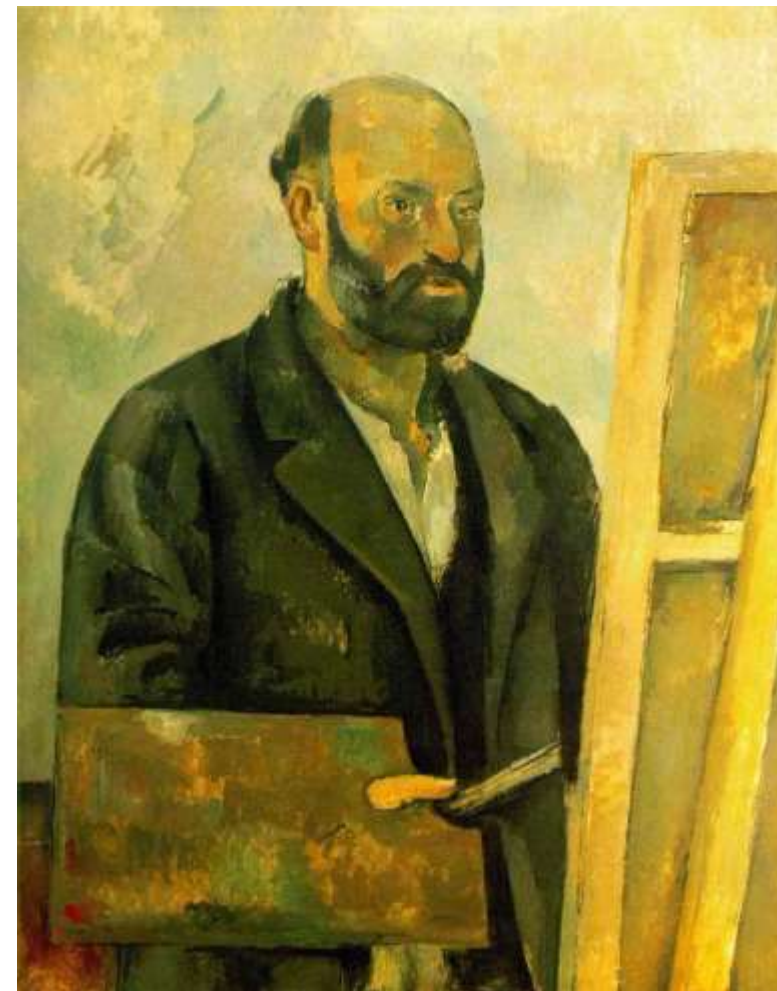


У позном периоду (1898–1901), опседнут страхом од смрти Сезан почиње да слика мртве природе са **лобањама** постављеним на сто или драпирану тканину.



Лице је у Сезановим портретима третиран попут маске, једнако као и предмети у мртвим природама. Лишен експресије, он ретко кад комуницира погледом са посматрачем. Чак и када су у питању аутопортрети, Сезанов лик је дистанциран, аперсоналан и утонуо у контемплацију властитог одраза у огледалу, а редукована палета има улогу баријере. У **Аутопортрету** (1879–1882) срећемо се са реално опсервираном физиономијом лица, иако је десно око увећано, а обрва наглашена. Уста и брада као да се утапају у скупљена рамена. Декоративни патерн тапета на зиду, изнад главе је остављен незавршен и креира угаони нимб. Та геометризована, апстрактна форма супротстављена је облици уметникове главе и рамена, а контрастне форме, иако мање ригидне, поновљене су и на носу, бради и обрвама. Исти дуализам читава се у осветљеним и осенченим партијама, скулпторално и плошно моделованим сегментима, конкавним и конвексним масама, вертикалним и хоризонталним површинама слике. Формалним аспектима и смиренијом егзекуцијом ова слика наговештава нову фазу.

Сезанов **Аутопортрет** из 1878–1880, лишен је детаља и компонован на неутралној позадини широким површинама боје. Таква, у основи антихумана концепција портрета била је резултат уметникове социјалне неприлагођености, алијенације и неповерења према људима.



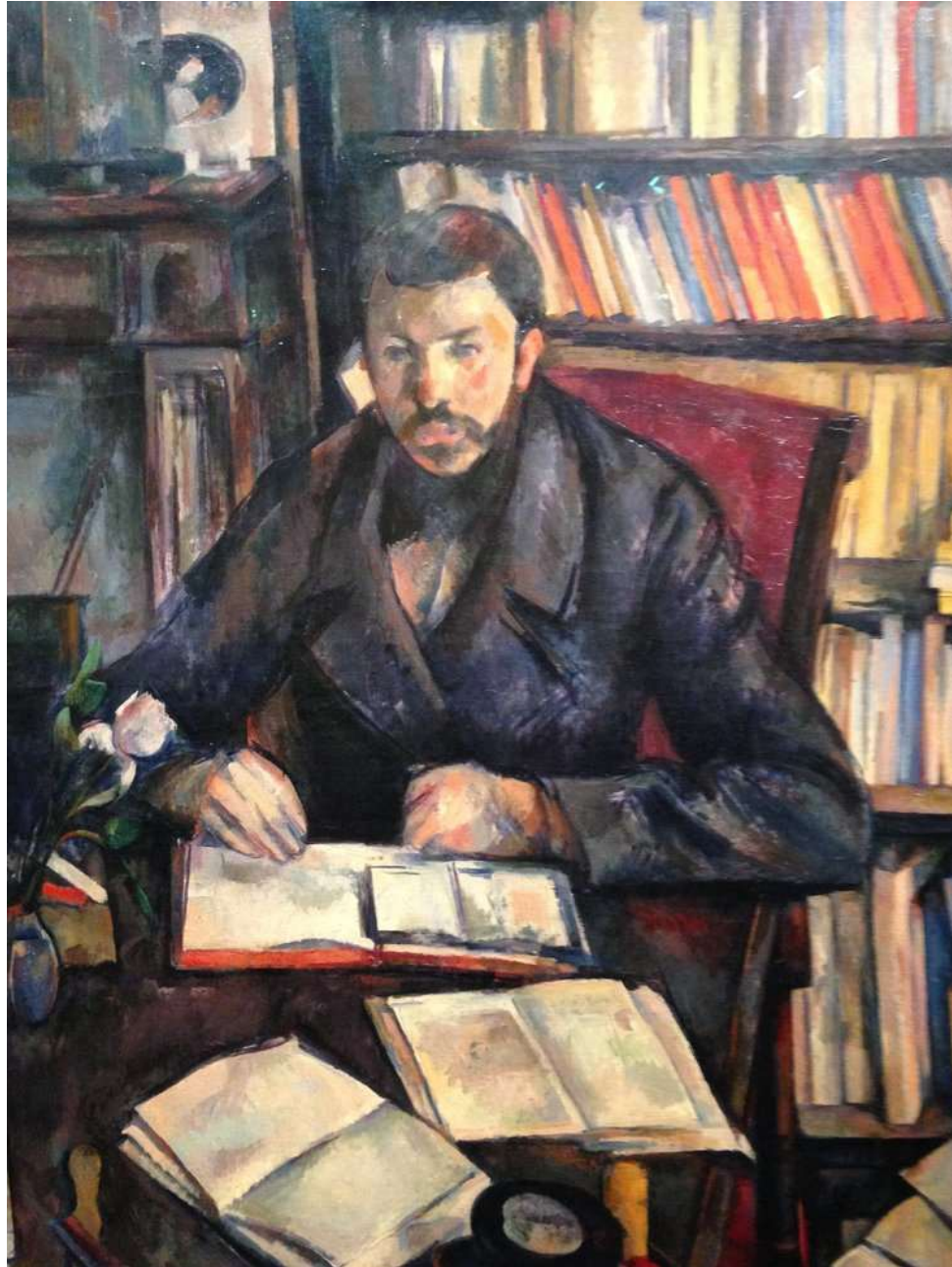
Упркос апстрактној концепцији, каснији **Аутопортрет са палетом** (1885–1887) један је од најперсоналнијих Сезанових приказа властитог сопства са атрибутима сликарске професије: четкицом, палетом и штафелајем. Концентрисан на платно, уметник је затворен у свет своје професионалне активности. Приказана без перспективних скраћења палета делује као да је окачена на сликарево тело, а уједно фигурира као његова физичка баријера према спољном свету. То је Сезанов визуелни коментар на своју улогу уметника који константно промишља, испитује и истражује, али и сумња у своје стваралаштво.

Публиковање Золиног романа *Стваралаштво* (1886), довело је до дефинитивног разлаза двојице пријатеља. Инспирисан Сезановим интелектуалним односом према уметности и спорим, дуготрајним процесом рада на сликама, **Емил Зола** у роману описује уметника који, исфрустриран немогућношћу да на задовољавајући начин заврши слику на којој је годинама радио, извршава самоубиство пред платном. То је дубоко повредило Сезана, као и чињеница да његов пријатељ из детињства, који је у међувремену стекао афирмацију као писац и ликовни критичар, ни у једном од критичких написа није подржао његову уметност. Зола заправо није разумео уметност свог пријатеља.





Сезанови модели углавном су били његови пријатељи и чланови породице, пре свега стрпљива супруга Хортензија Фике. На ранијој слици **Госпођа Сезан** (1883–1887) овалног лица са магловитим, нејасним цртама и косом скупљеном у пунђу, одевена у хаљину закопчану до грла приказана је у баштенском амбијенту. Хладни тоналитет каснијег портрета **Госпођа Сезан у жутој фотељи** (1888–1890) појачава утисак њене екстремне емоционалне и психолошке затворености. Међутим, асиметрична композиција и дисторзије перспективе и пропорција главни су предмет ове слике.



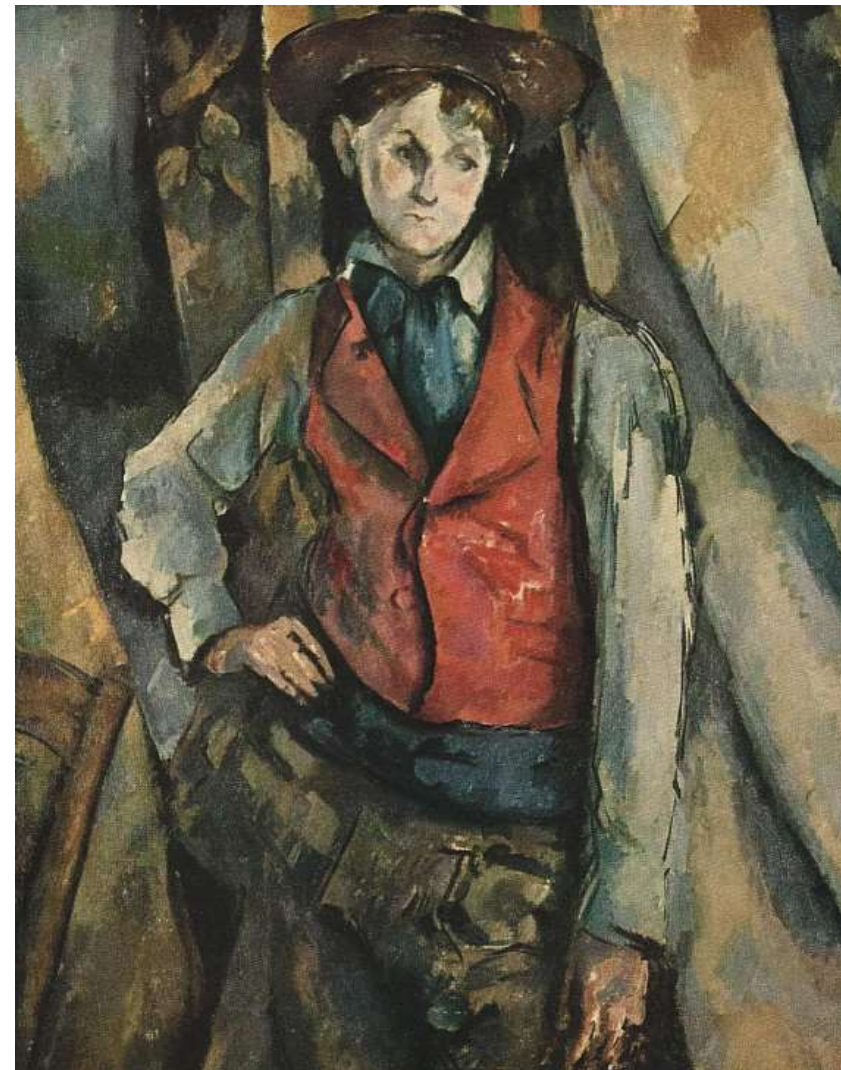
Године 1895. Сезан слика **Портрет Густава Жефроя** (1895), ликовног критичара који је први спознао његов уметнички значај. То није психолошка студија модела, него представа писца окруженог књигама. Он је уздржан и пасиван, сконцентрисан на свој радни задатак и апсорбован у амбијент библиотеке. Сезан је портрет пријатеља третирао као гигантску мртву природу.

Исте, 1895. у галерији Амброаза Волара у Паризу приређена је Сезанова прва самостална изложба, али то још увек није значило потпуну афирмацију овог уметника. Иако колекционар и галериста Диран-Риел 1899. купује знатан број његових дела, а уметници млађе генерације налазе инспирацију у његовој уметности, Сезан стиче славу и признање у Француској тек неколико година пред смрт.





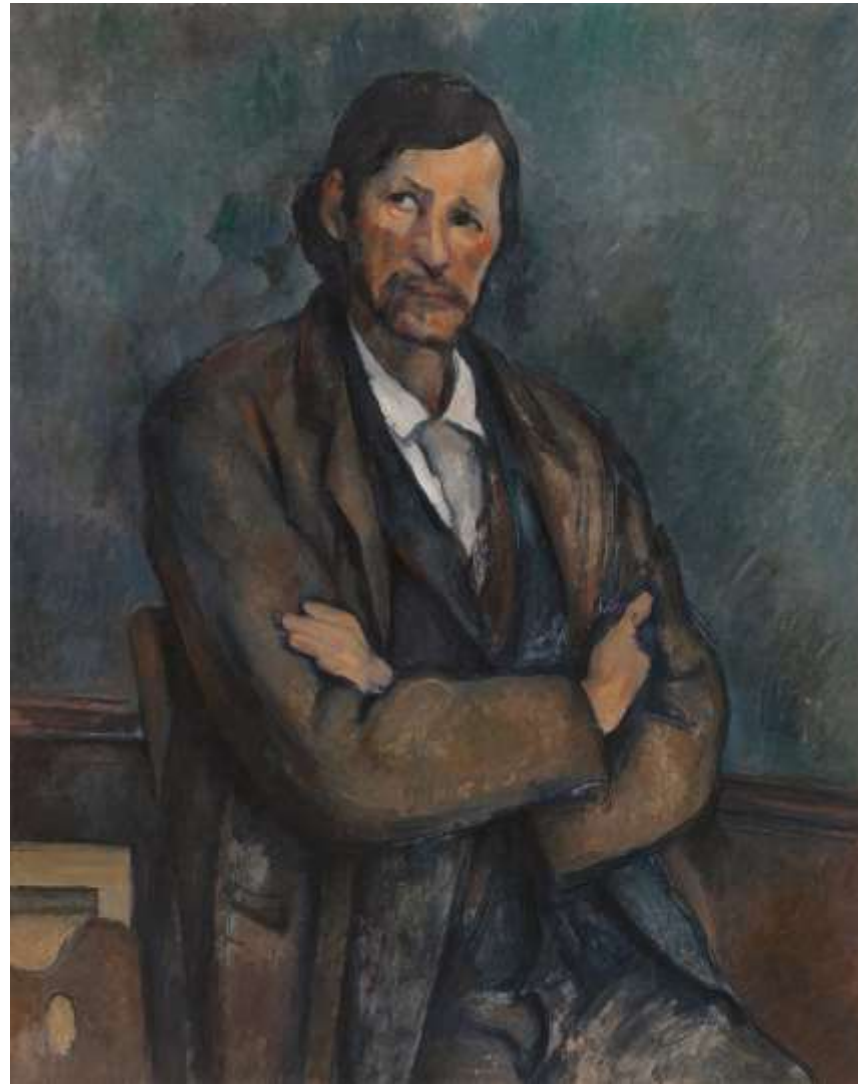
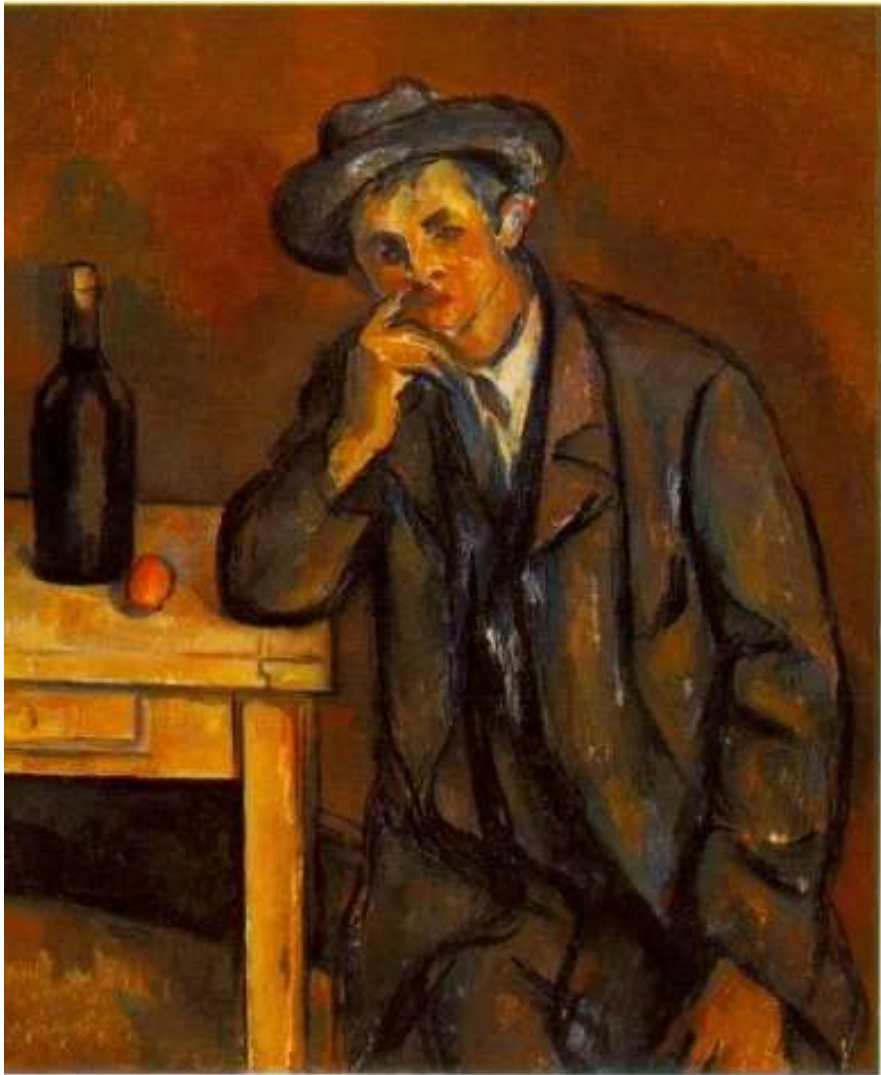
Као модел за представе *Дечака у црвеном прслуку* (1888–1895) Сезан је ангажовао младог Италијана Микеланђела ди Роса. Током боравка у Паризу 1888–1890, насликао је четири портрета овог младића меланхоличног израза, у истој белој кошуљи, са плавом краватом и јарко црвеним прслуком, у седећем или стојећем положају. У другој верзији, представио га је фронтално, како би нагласио опуштени контрапост његовог витког тела. Фигура се налази у центру, испред богате драперије различитих нијанси.



Чitava композиција почива на мрежи изломљених линија и потеза четке. Линије уоквирују форме дајући им скулпторалност, а истовремено се укрштају на површини слике, преко фигуре и позадине, креирајући асиметричну арматуру приказа. Равнотежа између маса и површина постигнута је бојом. Геометризовани потези граде чврсте форме, а уједно артикулишу сликану површину попут мозаика.



У овом кратком париском периоду настају Сезановом представе Харлекина и Пјероа, ликова из популарне италијанске *commedia del' arte*. На слици **Марди Грас** (1888) Харлекин и Пјеро тек што су закорачили на позорницу судећи по драперији. Упркос кретњи и аутентичним костимима, они делују статично и лишени су театарности и хумора карактеристичних за ову тему. Кроз озбиљан и самопоуздан поглед Харлекина, Сезан успоставља дистанцу између актера слике и посматрача. Озбиљност њихових лица и одлучни ставови јесу извори енергије којом зрачи ова слика.



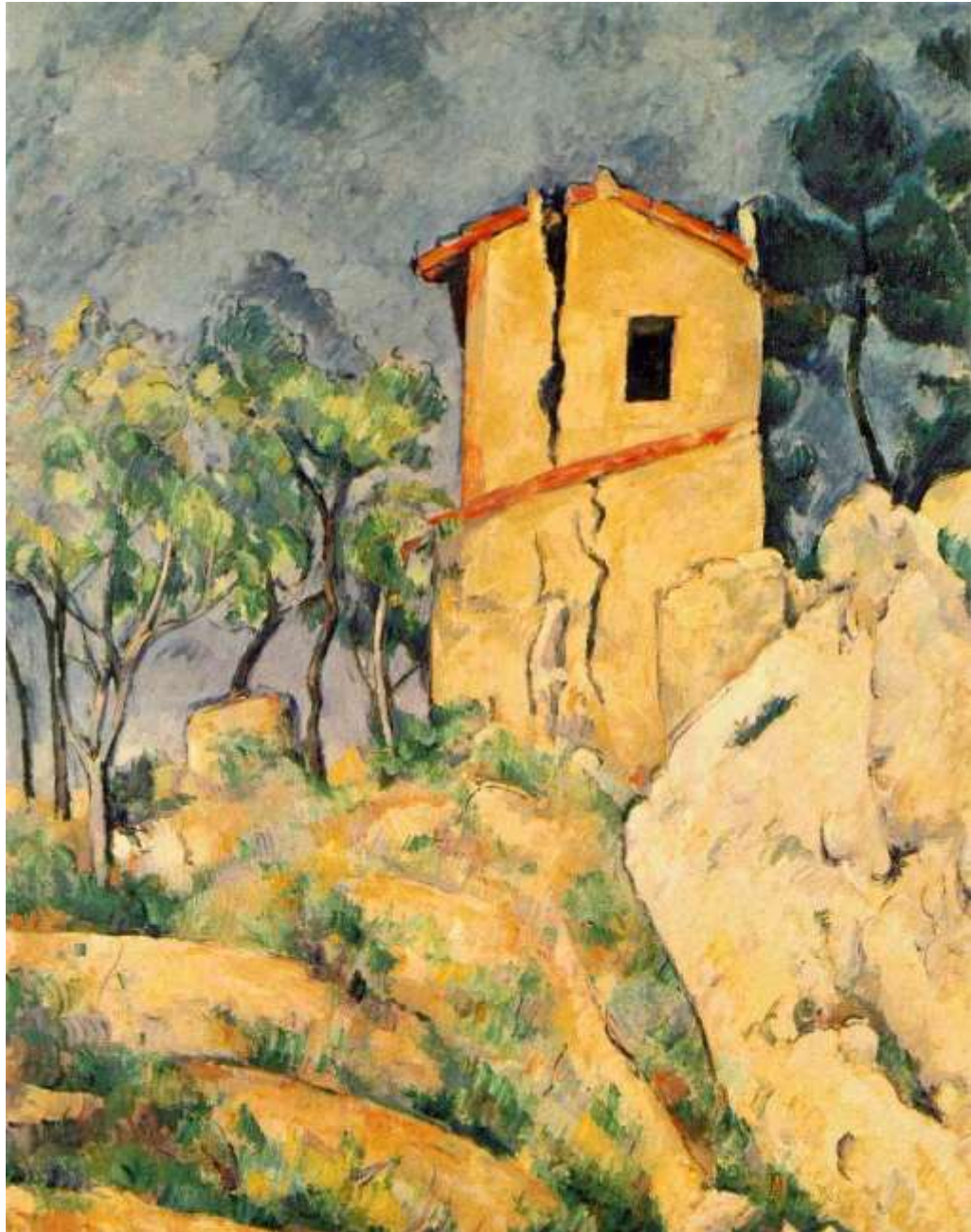
Почетком деведесетих година Сезан је почео да слика локалне мештане, сељаке и раднике из провинције. Међутим, њихове представе никада нису индивидуални портрети, него студије људске форме лишене експресије и социјалне критике (**Човек који пије** 1890. и **Човек са прекрштеним рукама** 1900).



Тада настају и верзије *Карташа* (1890–1892), које својом масивном и затвореном структуром подсећају на његове слике каменолома из истог периода. Избалансираном композицијом, величином чврсто моделованих фигура и одбацавањем сувишне нарације, Сезан уноси дозу свечаности у овај жанр. Међутим, то нису представе непосредно забележеног догађаја, него промишљене композиције настале у атељеу – изоловане, замрзнуте секвенце из увек променљиве реалности. Иако су Сезану као модел послужили радници на локалној фарми, које је вероватно лично познавао, они не поседују индивидуални карактер.

Људске фигуре начелно, служиле су му углавном као претекст за конструкцију форме, компоноване на исти начин као и конфигурације пејзажа. Тако је настало пет слика са темом карташа, у којима је број фигура варирао од пет до две. Све су статичне и компоноване по принципу строге симетрије, а осим у броју фигура, разлике се читавају у детаљима амбијента: полица са четири луле или крчазима, таписерија, слика и прозор на зиду или недефинисани пејзаж у позадини. Насупрот провансалским сељацима који се бучно картају, Сезанови карташи су потпуно пасивни и концентрисани на игру, али зраче унутрашњом енегијом која извире из те интелектуалне напетости.





У последњој стваралачкој фази (1890–1906) Сезан слика осунчане призоре са руинираним кућама, које одолевају зубу времена и деструктивним силама природе, лишене људског присуства (***Кућа са напуклим зидом***).



Тада настаје и серија слика са представом врха планине Сен Виктоар, изолованог од подножја сегментом шумског призора у првом плану. Осим поремећаја пропорција, ове „**отворене композиције**“ карактерише алтернација просторних планова спроведена помоћу бојених површина и једна специфична, контемплативна атмосфера, мистичко продирање у дубину природе. Слика **Планина Сен Виктоар** из 1885, представља панорамски поглед на планину, у чијем су првом плану приказани кров куће и неколико стабала дрвећа. Централно дрво је готово вертикално, а његове најнагнутија грана понавља стрмину планине и постепено се стапа са хоризонталом вијадукта. Сукцесивним смењивањем планова и контрастима топлих и хладних боја сугерисана је илузија дубине. Потези четке варирају у величини и смеру.



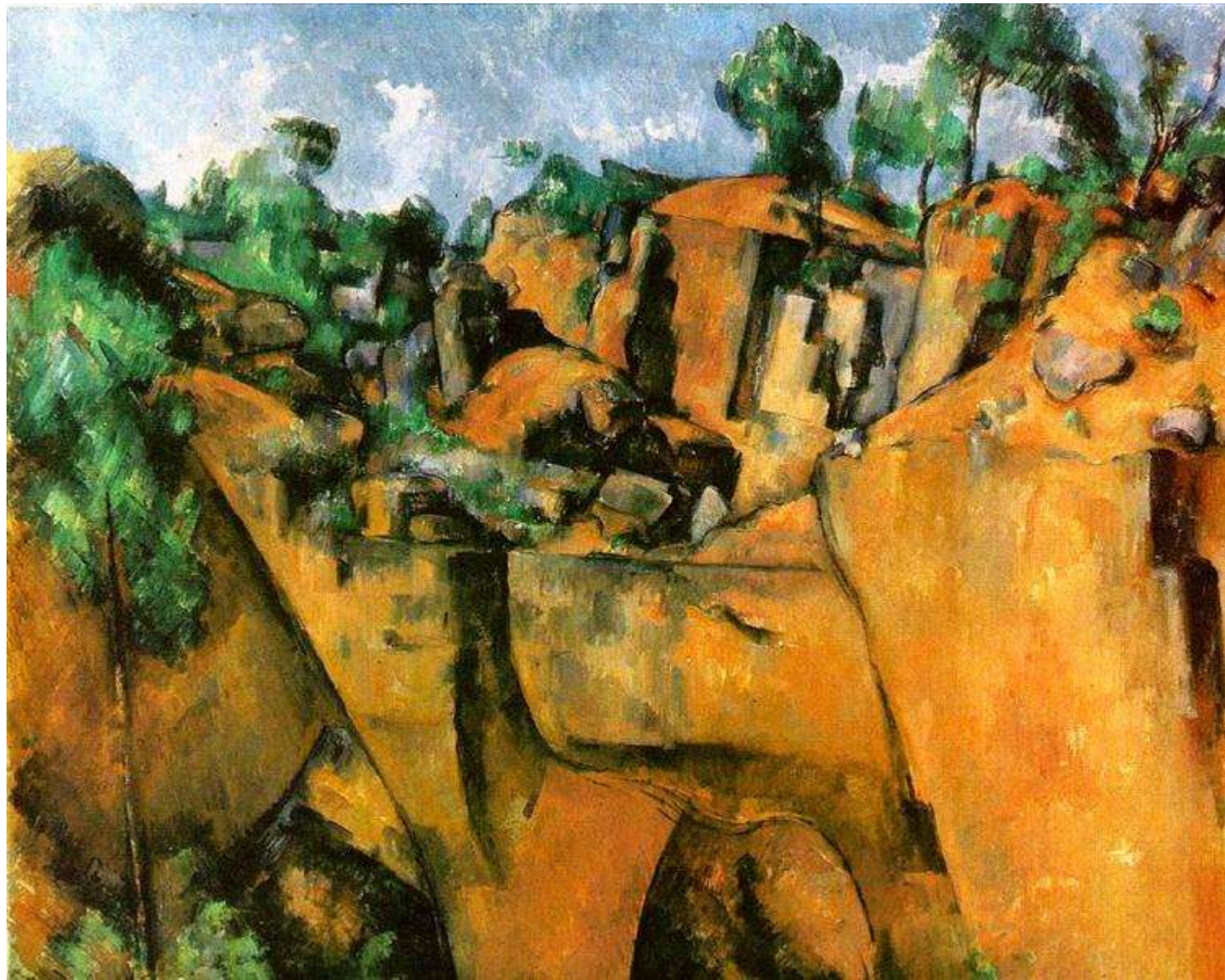
**Планина Сен Виктоар са боровим дрветом** (1887) специфична је по композицији конципираној по принципу „исеченог кадра“ и гранама бора у првом плану, које прате конфигурацији планине у позадини.



У слици *Каменолом Бибемус и планина Сен Виктоар* (1898–1900) Сезан се приближио планинском врху, али је он и даље остаје неприступачан. Новину представља амбис, односно каменолом преко којег води пут ка планинском врху. То је комплексна и динамична форма, а њена елевација и покрет унапред потенцирани су позиционирањем планинског масива изнад каменолома и ближе горњој ивици платна. Утисак је да су објекти у позадини, као у ортогоналној перспективи, већи од борова у првом плану.



После 1890. Сезанови потези постају шири и експресивнији, контуре фрагментоване и дематеријализоване, а боја почиње да плута по површини платна као самостални ентитет, независно од објекта које дефинише. Такав начин рада резултирао је слободним, апстрахованим сликама стеновитих предела. Сliku **Каменолом Бибемус** (1900) одликује чврста архитектонска структура, геометризација форми и контрасти комплементарних боја.





**Планина Сен Виктоар** (1904), још драстичнији је пример Сезановог редуктивног приступа пејзажу, којим је антиципирано сликарство апстракције. Сама планина третирана је попут грандиозне структуре са израженим профилем налик на степенасту купу. Иако представља самостални ентитет, сваки потез је конститутивни део пластичке целине.



Пажљиво конструисана, слика ***Планина Сен Виктоар посматрана са Ловеа*** (1906) представља бесконачну артикулацију фасета опажаја и демонстрира хармонију структуре и боје, природе и сликарства. Лазурним наносима боје и необрађеним партијама Сезан је одбацио конвенцију високог степена довршености слике. Појединачне визуелне сензације помно је анализирао, а потом сукцесивним потезима транспоновао у нову, динамичну сликарску реалност – апстраховану композицију засновану на згуснутом растеру бојених површина.

У позним шумским сценама, као што је **Шума и стене**, вегетација је транспонована у широке површине боје велике експресивне снаге. Њене форме доведене до границе дематеријализације третиране су експресивним потезима, насупрот косини стене у првом плану са десне стране, која је моделована плошно, уједначеним потезима и оивичена оштром контуром.



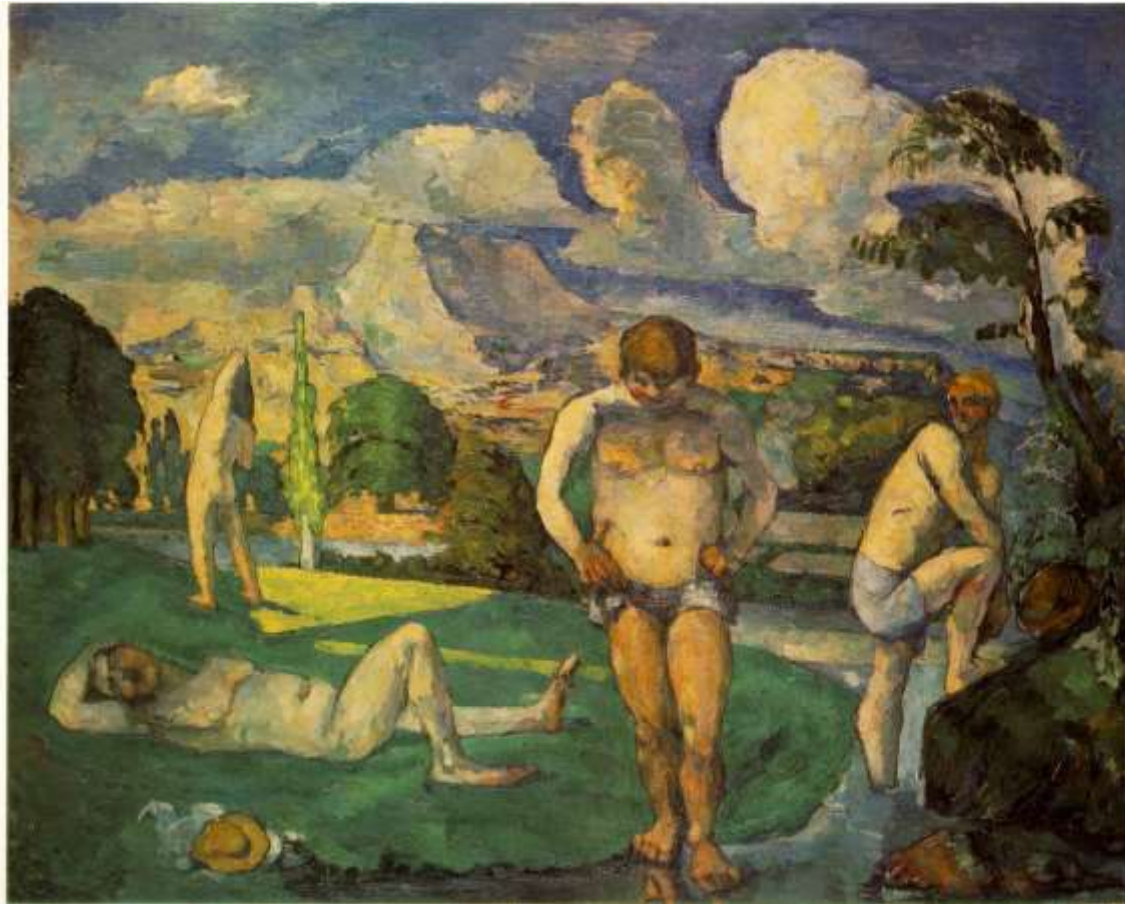


Године 1901, Сезан купује мали посед северно од Екса и подиже скромни атеље у близини Црног замка, у власништву локалног трговца угљем (отуда назив грађевине). Убрзо потом настају слике **Парк Црног замка** и **Црни замак** (1904), на којем је ово здање на стеновитом терену окружено растињем.



Портрети настали пред крај Сезановог живота представљају врхунац његовог портретног сликарства. Лишена контура, људска фигура је конструисана помоћу бојених површина, широким потезима четке. Томе у прилог говоре портрети Сезановог **Баштована Валиера** (1902–1906).





До краја живота Сезан је сликао традиционалне теме попут актова у природи, али их је константно иновирао и осавремењивао у својим делима. Композиција **Купачи** је отворена и чине је ритмично распоређене седеће и стојеће фигуре, од којих су неке приказане трочетвртински или потпуно окренуте леђима посматрачу.



Настала током последњих година Сезановог живота, монументална слика **Велике купачице** (1906) представља кулминацију Сезановог тридесетогодишњег експериментисања. Геометризована композициона структура и потези четке трансформишу традиционалну тему у сцену из савременог живота. Две пирамидалне групе женских актова чине основу готичког лука, који творе гране дрвећа. Оне се повијају у складу са Сезановим потезима четке, а не силама природе. Оштро су пресечене горњом ивицом платна. Ставови фигура, црква у даљини, спокојно окружење и читава композиција потенцирају утисак стабилности. Међутим, подрива га утисак недовршености дела потенциран лазурним наносима боје, одлучни и снажни потези четке, независност линије и боје, палета сведена на окер и плаву, као и амбивалентна поза актова. Њихови ставови престављају чудну комбинацију покрета и пасивности. Иако наге, скицозно третиране и неидеализоване женске фигуре лишене су грациозности и еротског шарма, а читава сцена, која би требало да буде привлачна и идилична, не делује тако.



Као и жене, природа је такође сезанизована. Сезан је третирао људску фигуру и природу на крајње субјективан начин, који указује на његову заокупљеност више формалним одликама слике (односи између предмета, боја, облика, маса и празнина) него односом између природе и људи. Захваљујући синтези линеарне структуре и слободних сликарских потеза, форме и боје, ока и духа (ума), *Велике купачице* представљају камен темељац уметности кубизма и фовизма, као и директни узор за два сасвим различита дела: Матисову *Радост живљења* и Пикасове *Госпођице из Авињона*.

