

## Ово није кућа

Лишена људи и дубине, смирених боја и неужурбаних линија, стриповске атмосфере и једноставних призора на којима доминирају куће калифорнијског стила, платна Луке Трипковића исијавају суздржану радост и изнова нас упозоравају да оно што на њима видимо није то што се, напосто, даје очима: ако насликана лула није лула, тада ни насликана калифорнијска кућа није калифорнијска кућа. Чулност – ето Магритове поуке – никада није напосто чулна (чулност без идеја је беживотна пустош). Али то не значи да идеје у сликарству претходе самој слици, да се скривају иза слике или је условљавају. Идеје у сликарству плутају, попут бродова од папира, површином наших чула и изводе се из елемената који су идејама страни (а не из главе сликара), из боја, линија, призора (идеје без чулности су слепе). Уколико на платнима Луке Трипковића *препознајемо* призоре и мотиве – палме и холивудска брда – уместо да се усредсредимо на односе између боја; уколико значења изводимо из онога што *знамо* шта је, уместо да то што знамо тек откривамо као да призор на платну видимо први пут у животу (јер га, заправо, никада раније и нисмо видели), тада нам измиче оно најважније: игра елемената који слику чине сликом, а не копијом стварности. Платно је игра чија правила откривамо у часу док је пред нашим очима. Одупрети се искушењу *препознавања* први је и највећи изазов Трипковићевих композиција, можда и студија, етида, тих репетитивних вежби (и вежби понављања) које служе сврси изван њих самих све до тренутка када се, изведене руком мајстора, не ослободе зависности од идеја која су у њих уписане и не почну да живе другим животом. Идеја калифорнијске куће није уписана у слику калифорнијске куће, као што ни палма у дворишту калифорнијске куће није уписана у идеју палме испред калифорнијске куће, јер идеје припадају идеалном поретку и довршеним значењима, док се слике супротстављају идеалном поретку бића и хијерахијском поретку стварности. Управо нас тиме изазивају слике Луке Трипковића. Геометрија и геометријски облици, због тога, својеврсне су шифре које нас позивају на тумачење из којег је искључено наше *знање* геометрије, а углови и перспективе нису ту да би нас, својом геометријском неумољивошћу, упутили на стварност идеја које би, верујемо, слици морале да претходе – калифорнијске куће настале су крајем четрдесетих година двадесетог века као социјални пројекат за јефтино, а удобно становање – већ да би нам понудили одгонетку слике у истом покрету у којем нам, уместо познатих призора, нуде шифре. У шифри се налази њена одгонетка. Каквог би, иначе, смисла имало правити студије калифорнијских кућа, ако бисмо на платнима препознавали калифорнијске куће? Због тога је нужно активно прићи Трипковићевим платнима: не као призорима који мирно чекају да буду *препознати*, већ као играма чија правила тек треба схватити да бисмо у игри учествовали. Посматрач

Трипковићевих слика, због тога, није изван игре, он није пуки посматрач који седи на пристојној удаљености од терена и који се у игру не меша да је не би, попут егзибиционисте који го утрчава на фудбалски терен, покварио, већ у њој учествује на начин тумача који чином тумачења слике настоји да прозре правила игре. Погрешно би, међутим, било трагати за значењима, за одговором на питање „шта значи калифорнијска кућа и зашто је насликана?“, јер нас могући одговор изводи из простора слике: можда би одговор који нуде архитектура или социологија био тачан, можда би и сам аутор могао да нам открије значења, али тада не бисмо постали део игре: неважно је шта је аутор хтео да каже. То што је хтео он је насликао. Због тога активни посматрач не трага за значењем слике – калифорнијска кућа на платну остаје калифорнијска кућа уколико не провалимо кôд који је откључава – већ се предаје искуству игре. С једном, додуше, важном разликом у односу на класичну игру: ако правила игре унапред одређују игру, услов Трипковићеве сликарске управо је то што нема унапред датих правила. Посматрач *не* препознаје игру на први поглед (јер види калифорнијеске куће). Због тога он игру учи у самом чину посматрања. Због тога мора да заборави оно што је знао да би видео оно што му приказ калифорнијске куће нуди. Због тога, најзад, на платнима нису калифорнијске куће, како нам се, под учинком силе препознавања, учинило, већ скуп знакова који немају други смисао до да буду протумачени. Тамна линија (на пример) која ствара оптичку илузију дубине и која одговара дубини призора саме стварности, губи своје техничко значење у композицији што свој смисао извлачи пре свега из тога што *није* стварност, нити то жели бити (јер тада не би била игра), као што није ни копија стварности, или пуки привид, нити то жели бити (јер чему пука копија), и постаје конститутивни елемент композиције која, пре сусрета с погледом, није постојала.

Али, ако све што је написано вреди за свако (добро) сликарство, ако је *игра* елемент истине у сликарству, шта је, онда, специфично за сликарство Луке Трипковића? Одговор: радикална игра с елементима стварности.

Када Магрит испод слике луле напише да то што видимо није лула (*ceci n'est pas une pipe*), он, у вртоглавом парадоксу, каже следеће: наравно да то јесте лула (а да шта би друго било?), једино што не добијате ништа уколико у лули на платну препознате лулу. Не верујте овоме што видите не зато што вас очи варају, већ зато што учествујете у игри чија правила управо учите, па, самим тим, не верујте ни ономе што пише јер слова нису слова (као што ни лула није лула), већ игра огледала стављених једно насрам другог (*la mise en abyme*). Текст у слици није, напосто, текст, већ елемент сликарства који се, будући одраз себе самог у огледалу постављеном насупрот другом огледалу, умножава до у бескрај и, на тај начин, не значи оно што би, иначе, значио изван слике. Када Лука Трипковић верно пренесе калифорнијску кућу на платно он то ради да би парадокс

гледања – истина је увек негде иза онога што видимо – преокренуо: нема ничег иза платна, платно није ништа „хтело да каже“ пошто је већ све рекло. У истом гесту Трипковић преокреће и парадокс значења: приказ на слици, коликогод био познат, ништа не значи изван игре у коју посматрач улази одустајући од онога што зна. Истина слике, утолико, није изван ње. Не видимо ми на платну калифорнијску кућу, него сплет хроматских односа и линија. И тек тада, тек када одустанемо од тога да знамо шта је на слици, почињу да се роје значења ослобођена терета претходног искуства. Отуд јасноћа приказа и чистота светла, а не зато што је у Калифорнији јако сунце.

Иван Миленковић