

Augustas Serapiñas

15.11. 2024-2.3. 2025

Białystok

Galeria Arsenał  
elektrownia

Zespół  
kuratorски:

(wejście Post Brothers  
i Katarzyna Różniak-Szabelska

od

ul. Święto-  
jańskiej)

Sosna,  
13

świerk i osika

ul. Elektryczna

# Sosna, Augustas Serapinas świerk i osika

Podlasie jest jednym z nielicznych regionów Polski, w których zachowało się tradycyjne budownictwo drewniane. Architektura wernakularna znika jednak w ostatnich latach z tutejszych wsi i miast; podobnie dzieje się w sąsiadującej z regionem Litwie. Stare domy niszczone, porzucone, są sprzedawane na drewno lub poddawane przebudowom i modernizacjom. W Białymstoku często płoną, żeby ustąpić miejsca inwestycjom deweloperów. W tym samym czasie podobne budynki trafiają do muzeów i skansenów, gdzie stają się częścią turystycznej marki Podlasia. Mieszkańcy regionu mierzą się z napięciem między intencjonalną destrukcją, naturalną przemianą i przemijaniem a potrzebą zachowania unikalnej lokalnej spuścizny architektonicznej. Stają przed pytaniem, jak uznawać własne ludowe dziedzictwo, nie redukując go do stereotypu romantyzowanej wiejskiej przeszłości. Podobnymi problemami w ostatnich latach zajmował się mieszkający w Wilnie litewski artysta Augustas Serapinas.

Jego praktyka artystyczna często wiąże się z nabywaniem i demontażem niechcianych drewnianych budynków oraz ich przenoszeniem i rekonstrukcją w przestrzeniach przeznaczonych do prezentacji sztuki współczesnej. Rozkładając na części stare podlaskie i litewskie budynki oraz rekonfigurując ich elementy, artysta podkreśla praktyczność ich wykonania, mobilność i modułowość. Zwraca uwagę na podobieństwa i różnice oraz samą materialność sosnowego, świerkowego i osikowego drewna. Podobnie jak on, twórcy tych budynków czerpali materiały z najbliższego otoczenia, tworząc proste i funkcjonalne systemy budownicze.

AUGUSTAS SERAPINAS (ur. 1990, Wilno, Litwa) ukończył Wileńską Akademię Sztuk Pięknych w 2013 roku. Brał udział w licznych biennale, w tym 57. Biennale di Venezia, Riboca2 i Toronto Biennial of Art. Jego prace znajdują się w renomowanych kolekcjach publicznych, takich jak Tate, Centre Pompidou, Musée d'Art Moderne de Paris, Pinakothek der Moderne i M HKA. W najbliższym czasie będzie miał wystawy indywidualne w CAC Vilnius, JCA Milano i Bündner Kunstmuseum.

Na wystawie „Sosna, świerk i osika” artysta Augustas Serapinas prezentuje trzy ludowe budynki drewniane, które zostały rozebrane i przekształcone w formy rzeźbiarskie, podkreślając w ten sposób modułowość ich starannie wykonanych elementów. W industrialnej przestrzeni Galerii Arsenał elektrownia widz staje oko w oko z masywną instalacją zbudowaną z drewnianego gontu. Warstwy drewna tworzące labirynt pochodzą z elementów kuźni i spichlerza, zabezpieczonych przez lokalne muzea na wolnym powietrzu, oraz z litewskiego domu wiejskiego. Kwartet spalonych kwadratów z gontów dachowych uzupełnia powstałą relację pomiędzy tym, co zniszczone, zachowane i odnowione. Przekształcając budynki w monumentalne instalacje, artysta z Wilna nadaje lokalnej architekturze regionu nowe, nieznanne wcześniej oblicze, co pozwala na świeże spojrzenie na materiały i prowokuje do zadawania pytań o tradycję, wartość, rzemiosło, modułowość, ekonomię, użyteczność, nowoczesność i przetrwanie.

Wystawa stanowi prowokację, za pomocą której artysta bada relacje między materiałami, pamięcią i miejscem, ukazując, jak przekształcanie struktur przestrzennych wpływa na nasze działania i postrzeganie. Serapinas koncentruje się na tym, jak warunki społeczne znajdują wyraz w przestrzeni oraz jak fizyczne i symboliczne struktury kształtują nasze relacje. Zamiast objaśniać swoje podejście, artysta na początku swojej kariery organizował spotkania studyjne w nieużywany kanale ściekowym – gdzie urządził wygodną przestrzeń do rozmów, wieszając hamaki w miejscach połączenia tuneli, co tworzyło przytulną kryjówkę w nietypowym kontekście. Jako nieustanny improwizator i wnikliwy obserwator ukrytych dynamik, Serapinas czerpie inspirację z miejsc, w których pracuje – ich architektury, ekonomii oraz odwiedzających je ludzi. Artysta nie tylko często tworzy „sekretną przestrzeń” w instytucjach, ale także współpracuje z osobami działającymi „za kulisami”, podkreślając międzyludzkie powiązania, które umożliwiają realizację działań. Przenoszenie przez niego elementów architektonicznych do przestrzeni wystawienniczych przybiera różne formy: od zaproszenia trójki dzieci do wspólnego tworzenia rzeźby z materiałów pochodzących ze zlikwidowanej elektrowni jądrowej po tymczasowe wypożyczenie bloczków betonowych z pobliskiej budowy, by odzwierciedlić zachodzące na zewnątrz zmiany.

Serapinas rozwija swoje zainteresowanie ludową architekturą drewnianą, zgłębiając zapomniane historie oraz formalne, materialne i społeczne dziedzictwo, które wyznacza granice między przestrzenią publiczną i prywatną, przeszłością i teraźniejszością, tożsamościami, a także między wyborem pragmatycznym a formą estetyczną. Dla niego takie budynki to nie tylko struktury fizyczne, lecz także kulturowe i społeczne konstrukty odzwierciedlające szeroko pojmowane, zmieniające się wrażliwości i problemy. Skromne, lokalne i ekonomiczne – stanowią przeciwwagę dla architektury władzy i marnotrawstwa. Redukując i przekształcając te struktury, Serapinas nie tylko manipuluje przestrzenią, ale także zwraca uwagę na to, jak w budownictwie ludowym przejawiają się pozornie modernistyczne zasady minimalizmu, modułowości i mobilności – gdzie forma podąża za funkcją, a materiały wykorzystywane są w sposób autentyczny i szczerzy. Wrażliwość na potrzeby i aspiracje mieszkańców, bez stylizowanych założeń, to właśnie ekonomia środków, która interesuje artystę w takich konstrukcjach. Fascynuje go także ambiwalentny stosunek ludzi do nich – od pogardy dla „zacofania” wsi po romantyczną tęsknotę za prostszym życiem i dziedzictwem narodowym.

Niezależnie od tego, czy darzymy te budynki sympatią, czy niechęcią, są one w dużej mierze postrzegane jako cał-

kowite przeciwieństwo modernizmu – relikty innej epoki, wyraźnie osadzone i zamrożone w czasie i przestrzeni. Ta anachroniczność szczególnie rzuca się w oczy w wileńskiej dzielnicy Śnipiszki (Šnipiškės), gdzie stare drewniane domy sąsiadują z gęstym skupiskiem stalowych, betonowych i szklanych wieżowców, tworzących pierwszą dzielnicę wysokościowców w niepodległej Litwie. Podobnie jak w białostockich dzielnicach Chanajki, Bojary i Dojlidy, budynki w tej okolicy często padają ofiarą pożarów – podpalają je zarówno chciwi deweloperzy, jak i właściciele, którzy czują się ograniczeni przez działania konserwatorskie. Zarówno Śnipiszki, pejoratywnie nazywane przez miejscowych „Szanghajem”, jak i podobne dzielnice w regionie nie są relikdami, lecz wciąż tętnią życiem. Jednak to właśnie sposób, w jaki tutejsza wielokulturowa społeczność budowała, przebudowywała, odnawiała, łączyła, adaptowała i wielokrotnie naprawiała własnoręcznie swoje domy, sprawia, że często są one postrzegane jako symbole biedy i nieautentyczności – tak jakby utknęły w czasie, w którym powstały, a zarazem były zbyt „nowoczesne”, by wzbudzać szacunek.

Ludowa architektura drewniana w regionie to przykład domorostłej pomysłowości, wykorzystywania pobliskich prastarych lasów jako źródła materiałów budowlanych doskonale odpowiadających lokalnym potrzebom. Właśnie to poczucie rodzimości miało na myśli architekt i teoretyk Adolf Loos, twierdząc, że projekt powinien wyglądać tak, jakby wyłonił się z tej samej „boskiej pracowni” co otaczający krajobraz. Podobnie jak Serapinas, twórcy tych budynków czerpali z otoczenia, tworząc pragmatyczne, a nawet wyrafinowane systemy budowlane, zawsze na ludzką skalę. Jednym z kontrowersyjnych zagadnień dotyczących architektury wernakularnej jest to, czy można ją w ogóle nazwać „architekturą”, skoro nie powstała pod okiem profesjonalnych „architektów”. Długo po pojawieniu się zawodowych architektów w regionie (przynajmniej od czasów Rzeczypospolitej Obojga Narodów) „zwykli ludzie” nadal budowali swoje domy bez specjalistów, korzystając jedynie z pomocy doświadczonych cieśli. Mimo że mogli nie interesować się głównymi stylami czy teoriami architektury, tworzyli budowle spełniające witruwiańskie zasady solidności konstrukcji, funkcjonalności przestrzeni i estetyki.

Zazwyczaj postrzegamy budynki, zwłaszcza te uznawane za „tradycyjne”, jako trwałe, nieruchome i osadzone w czasie oraz miejscu. Jednak drewniane budowle wiejskie coraz częściej przenosi się z jednej działki lub wioski do innej, nawet na duże odległości. Dzięki temu znajdują one nowych użytkowników lub trafiają do zbiorów muzealnych na wolnym powietrzu. Taka praktyka jest możliwa dzięki wytrzymałości materiału, niewielkim rozmiarom konstrukcji oraz stosunkowo łatwemu demontażowi i ponownemu montażowi budynku. Tę modułowość i mobilność od dawna doceniały lokalne społeczności, którym przyszło zmagać się z wieloma zmianami: narodowościowymi, własności ziemskiej, praktyk agrarnych, z urbanizacją, przesiedleniami społecznymi i politycznymi, a także ludobójstwem i wojnami. Drewniana architektura ludowa, która pozwalała na łatwy demontaż i ponowne złożenie bez specjalistycznych narzędzi czy dużych ekip robotników, stanowi prototyp zasad modularności, prostoty i funkcjonalności charakterystycznych dla architektury modernistycznej. Mimo że architektów i teoretyków modernistycznych fascynowały masowo produkowane materiały przemysłowe, podziwiali oni także tradycyjne budynki za uwidoczniony w nich bezpośredni związek między formą a funkcją. Przykładem jest niezwykle znacząca wystawa w nowojorskim MoMA z 1964 roku oraz towarzyszący jej bestsellerowy katalog Bernarda Rudofsky’ego, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to*

*Non-pedigreed Architecture* [Architektura bez architektów. Krótkie wprowadzenie do architektury pozbawionej rodowodu]. Autor argumentował, że „budynki, które uważamy za archaiczne, często stanowią wzory prawdziwego funkcjonalizmu i nowoczesności, dalekie od mód architektonicznych”. W „czystości formy” architektury ludowej modernistyczni architekci poszukiwali pierwotnej, autentycznej „prymitywnej chaty”, która miała stanowić romantyczny archetyp ich opartego na funkcjonalizmie etosu. Choć pierwsze realizacje domów modułowych często kojarzy się z prefabrykowanymi zestawami na zamówienie z katalogów Sears Modern Homes, które pojawiły się w USA na początku XX wieku, Jarosław Szewczyk, specjalista od architektury wiejskiej z Politechniki Białostockiej, opisał, jak na XVIII-wiecznym moskiewskim targu domów (oraz na podobnych targach w północnej Europie) wędrowni cieśle prezentowali drewniane domy, rozbierali je, a następnie transportowali drogami wodnymi i lądowymi, aby w ciągu około tygodnia złożyć je we wskazanej przez nabywcę lokalizacji. Nieodłączna możliwość rozebrania budynku i złożenia na nowo w dowolnym miejscu jest kluczowa dla przemieszczeń i rekonfiguracji kuźni, spichlerza i domu, jakich dokonuje Serapinas w przestrzeni wystawowej. Budynki przekształcają się w rzeźby, będąc jednocześnie symbolami regionalnej drewnianej architektury ludowej. Poprzez rozmontowanie i relokację tych konstrukcji artysta potwierdza, że architektura to dynamiczne moduły przemieszczające się w czasie i przestrzeni.

Gest Serapinasa wyolbrzymia zasadę przeniesienia, fundamentalną dla obiektów ready made w historii sztuki. Usuwając budynki z ich naturalnego otoczenia, pozbawiając je zwykłych funkcji użytkowych, izolując je w ograniczonej białymi ścianami przestrzeni wystawienniczej, artysta przedstawia drewno jako obiekt estetycznej kontemplacji. To sprawia, że widz nie postrzega tego materiału wyłącznie przez pryzmat wiejskiego krajobrazu lub jako wskaźnika nierównomiernego rozwoju urbanistycznego, lecz odczytuje je jako wyjęte ze społecznego kontekstu i pochodzenia. Przeniesienie każe nam poświęcić tym konstrukcjom szczególną uwagę, uznać ich milczącą godność i wewnętrzną logikę ich ponownego zestawienia. Takie projekty często egzotyzują przeniesione obiekty, ale tutaj znajdują się one w pobliżu kilku dzielnic z zachowaną tradycyjną zabudową drewnianą. Znajome stają się obce w tym abstrakcyjnym kontekście i kompozycji, testując nasze sposoby percepcji przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Historycy sztuki często mówią, że umieszczanie zwyczajnych materiałów w przestrzeni wystawowej niejako podnosi ich rangę, jakby to przemieszczenie nadawało im wartość społeczną lub ekonomiczną. Tutaj jednak ich status jako sztuki jest tymczasowy; wystawa stanowi jedynie etap w nieustannym procesie transformacji i fizycznego oraz symbolicznego przemieszczenia, którego ostateczna forma kształtuje się w wyniku przypadkowości, dialogu i kompromisu w trakcie realizacji projektu. Artysta nie przywłaszcza sobie tych materiałów, lecz otwiera je na zbiorową identyfikację, ukazując, jak ich odbiór zmienia się w czasie i przestrzeni.

Na Podlasiu drewniane domy często maluje się na żywe kolory i zdobi ornamentami. Jednak na tej wystawie Serapinas prezentuje jedynie podstawowe elementy konstrukcji, ukazując ich zwietrzałe, surowe, pozbawione ozdób formy. Różnorodne funkcje, opowieści i wartości związane z poszczególnymi budynkami zostają tutaj rozmyte; tworzą one obraz wspólnej tożsamości regionalnej i globalnych podobieństw. Tego rodzaju redukcja przywołuje na myśl błędne przekonanie, że budowle klasyczne zawsze były „nagimi”, a nie misternie malowanymi i bogato zdobionymi strukturami

z wapienia lub marmuru. Jednocześnie pozorna jednolitość materiałów wywołuje poczucie uniwersalnego, ponadczasowego „języka” architektury. Budynki z bali istnieją wszędzie tam, gdzie rosną drzewa wystarczająco wytrzymałe, by stanowić materiał budowlany, a ich forma jest determinowana przez technologie i siłę fizyczną potrzebne do obróbki drewna. Choć lokalne warunki i zwyczaje mogą wpływać na ogólną strukturę, teoretyk Christopher Alexander twierdzi, że istnieją uniwersalne, nieuświadomione wzorce, które ludzie stosują w procesie projektowania. Odkrył dzięki temu „jakość bez nazwy”, która łączy budynki niezależnie od czasu i przestrzeni oraz tworzy spójne środowisko w danej społeczności. Każdy z nas intuicyjnie rozumie ten zakorzeniony w precedensach i powtarzalnych wzorcach płynny kod kształtowania przestrzeni. W swojej twórczości Serapinas podkreśla te społeczno-geometryczne relacje, pokazując, w jaki sposób pewne wzorce są optymalizowane pod kątem ruchu i potrzeb człowieka. Elementarne i fragmentaryczne konstrukcje oraz właściwa im możliwość przemieszczania nadają pracom artysty dziecięcą prostotę. Podobnie jak klocki lub zestawy konstrukcyjne do zabawy (najbardziej popularne w USA były Lincoln Logs, oparte na tej samej zasadzie nacinanych bali co prezentowane budynki), prace te odwołują się do pierwotnej kreatywności oraz świadomości przestrzennej i strukturalnej. Kąty proste, siatka, układy powtarzających się form – wszystko to stanowi przykłady surowych, praktycznych wzorców fundamentalnie zakodowanych w samym materiale.

Poprzez przekształcenie artysta ukazuje te budynki z nowej perspektywy. Nie mamy tu do czynienia z pełnymi konstrukcjami; zamiast tego widzimy zbiór elementów – masywną agregację sosny, świerku i osiki. Wystawa stanowi inspekcję tych elementów, przegląd ich kompozycji, detali, wytrzymałości i wzorów, ich siły i kruchości. Istotną jest specyfika użytych materiałów – te wybory wynikają z przekazywanej wiedzy i praktycznego doświadczenia z unikalnymi właściwościami każdego z nich. Relatywnie miękkie i proste pnie sosny i świerku stosowane są na ściany, gdyż są ekonomiczne, łatwe w obróbce i posiadają właściwości izolacyjne, grzybobójcze oraz bakterio-bójcze. Osika doskonalnie nadaje się na pokrycia dachowe; z czasem lekkie drewno wysycha i staje się twardsze, bardziej odporne na czynniki atmosferyczne. Monumentalne ściany z osikowych paneli dachowych stworzone przez Serapinasa pozwalają dokładnie przyjrzeć się subtelny dynamikom materiałów oraz dostrzec, jak nadgryzł je ząb czasu. Zwykle widzimy takie wzorzyste struktury pod kątem lub z lotu ptaka. Tutaj artysta dosłownie zmienia naszą perspektywę, ustawiając panele pionowo. Kieruje naszą uwagę na to, co zwykle jest niewidoczne lub pomijane; otwiera nas na sferę oka, obrazu. Potężna matryca delikatnych, powtarzalnych elementów świadczy o prostym pięknie ich funkcji, ale także ukazuje ich zużycie, tworząc obraz pogody, codzienności i wszystkich doświadczeń oraz relacji, jakie znajdują schronienie pod takimi konstrukcjami.

Poprzez wystawę „Sosna, świerk i osika” Serapinas bada silne wzajemne relacje środowiska i jego mieszkańców, podkreślając wymianę między rzemiosłem a cechami materiałów. Oddaje hołd tradycjom ludowym i funkcjonalistycznym metodom przetrwania, jednocześnie eksperymentując z ich podstawową logiką. W tej rekombinacji i przewartościowaniu artysta kwestionuje rozróżnienia między „kulturą niską” a „wysoką,” laikiem a profesjonalistą, anonimowością a autorskością, spontanicznością a planowaniem, trwałością a tymczasowością, przypadkowością a zamysłem, oraz tym, co przekazywane a projektowane. Paradoksalnie, artysta stawia ściany, by przetestować te granice. Ten porządek

przestrzenny, zdeterminowany przez same materiały i doraźne rozwiązania, organizuje zestaw możliwości i interpretacji, oferując nową wizję rekonstrukcji przestrzeni. Wystawa rozwija modułową i rekombinacyjną logikę regionalnej architektury drewnianej, sprzeciwiając się postrzeganiu budynków jako statycznych obiektów. Artysta traktuje je raczej jako konstrukcje mobilne, podatne na ciągłe zmiany użytkowania, funkcji i znaczenia. Tradycja, podobnie jak same budynki wiejskie, przedstawiona jest jako proces adaptacyjny i refleksyjny, twórczo przekształcający istniejące formy, by sprostać potrzebom i okolicznościom współczesności. To właśnie ta „ponadczasowa nowoczesność” i zdolność do ewolucji, dostosowywania się i rekonfiguracji zapewniają tym strukturom trwałość. Ich obecna funkcja natomiast wciąż wymaga określenia.

Post Brothers

Tłumaczenie z angielskiego: Anna Bergiel

# O trosce, destrukcji i przemijaniu wobec wystawy Augustasa Serapinasa „Sosna, świerk i osika”

## O trosce

Proces twórczy Augustasa Serapinasa opiera się na trosce. Artysta rozpoczyna pracę nad projektem od rozmowy z osobami, które napotka w pobliżu galerii: jej sąsiadami lub pracownikami. Te spotkania wzbogacają instalacje Serapinasa i pomagają mu w próbach przebijania bańki, jaką potrafi być świat sztuki. Jak wtedy, kiedy na głównej wystawie weneckiego biennale artysta zaprezentował wysokie, wzorowane na wieżach ratowniczych siedzenia dla pracowników pilnujących ekspozycji. Okazało się bowiem, że na najbardziej prestiżowej w świecie sztuki imprezie nie pomyślano o umożliwieniu tym osobom przyjęcia pozycji siedzącej. Impulsem leżącym u podstawy wielu prac Serapinasa jest empatia. Artysta jest autentycznie ciekaw ludzi i ich historii zamkniętych w obiektach materialnych. Relacje międzyludzkie stanowią nie tyle temat, co metodę pracy – to one kierują opartym na improwizacji procesem powstawania sztuki. Jak mówi artysta, nie jest to głęboki socjologiczny research. „Przyjeżdżam gdzieś i rzeczy zaczynają się dziać. A ja po prostu przyglądam się, dokąd to doprowadzi”.

Rzeczy faktycznie zaczęły się dziać po przyjeździe Serapinasa na Podlasie w lutym tego roku, chociaż już wcześniej wiedzieliśmy, że punktem wyjścia wystawy będzie drewniana architektura wernakularna Litwy i Podlasia. Artysta od wielu lat obserwuje przemijanie tego lokalnego dziedzictwa, które w Litwie chronione jest głównie w centrach dużych miast. W innych miejscach stare drewniane domy często sprzedawane są na opał lub po prostu niszczone. Pierwsza z prac Serapinasa bazujących na obiektach architektury ludowej została wykonana z materiałów pochodzących z domu położonego w pobliżu litewskiej miejscowości Preny (Prienai). Właściciel chciał zburzyć pozbawiony dachu i częściowo zgniły budynek, ale zamiast tego oddał go artyście, który pociął dom na części, zabezpieczył przed insektami i pleśnią, a następnie prezentował na wystawach. Od tamtego czasu Serapinas „ratuje” w ten sposób domy, o których wie, że znikną. Taką samą historię ma litewski budynek umieszczony w środkowej części głównej instalacji prezentowanej w Galerii Arsenał elektrownia. Jak mówi artysta, „dom zamienia się w rzeźbę, a każda rzeźba staje się ambasadorem regionalnej architektury drewnianej”.

Najważniejszym jednak procesem, jaki zdaniem Serapinasa zachodzi w ramach jego praktyki artystycznej, jest socjalizowanie się poprzez sztukę. Zatem powstawanie wystawy „Sosna, świerk i osika” można opisać, przekierowując uwagę na osoby ważne dla tego procesu i losów drewnianej architektury w regionie. Jest wśród nich Jerzy Misiejuk z Towarzystwa Przyjaciół Skansenu w Koźlikach, które wypożyczyło na wystawę budynek dawnej kuźni wchodzący w skład głównej instalacji. Misiejuk pamięta nieformalne początki skansenu, kiedy w 1987 roku jako dziewiętnastolatek wraz z grupą przyjaciół z okolic zakupił, przewiózł i odbudował na polach koło Stupnik pierwszy drewniany wiatrak, żeby mieszkać w nim latem. Dopiero po dekadzie formalnie zarejestrowano stowarzyszenie, którego członkowie – stanowiący grupę przyjaciół – w kolejnych latach sadzili drzewa, zakupywali i przenosili na teren skansenu chaty, stodoły i spichlerze. Podobnie jak u Serapinasa, przyświecała im troska o zachowanie dziedzictwa architektonicznego własnej społeczności oraz praktyka rozbierania, przenoszenia i odbudowywania obiektów architektury drewnianej – i z tym projektem zrosły się ich prywatne biografie. Oddolnie tworzone skanseny rządzą się innymi prawami niż państwowe muzea; stawiane na ich terenie budynki służą w razie potrzeby lokalnej społeczności, stanowiąc żywe „zabytki”, ujawniające swoją istotę dzięki użytkowaniu. Niewielki spichlerz – ostatni z budynków, które składają się na monumentalną instalację Serapinasa – wypożyczony został ze Skansenu w Białowieży, gdzie troszczy się o niego między innymi Jerzy Monachowicz. To on przekazuje nam historię obiektu zbudowanego przez Joachima Wołosowicza (ur. 1905) we wsi Koszele. Dokładnej daty powstania spichlerza nie sposób ustalić. Nie żyją już osoby, które mogłyby to pamiętać. Dokumentacja architektury wernakularnej nie obfituje w detale, jakimi dysponujemy w wypadku realizacji państwowych i powstających na potrzeby wyższych klas społecznych, gdzie znane są nie tylko daty, ale i nazwiska architektów i fundatorów. Odzwierciedla to problemy, z jakimi mierzą się badacze historii ludowej. W pierwszej fazie aktualnego „zwrotu ludowego” próbowano stworzyć „ludową historię Polski” rozumianą jako ogólną historię społeczną kraju. Dopiero od niedawna pojawiają się narracje uwzględniające mikrohistorie konkretnych osób. Spichlerz z podlaskiej wsi Koszele w pierwszym z tych modeli historiograficznych stałby się po prostu jednym z wielu typowych obiektów powstałych przed II wojną światową. Ale Monachowicz z pomocą przyjaciół ustala rok urodzenia żony (1915) i najstarszej córki (1943) wspomnianego Joachima Wołosowicza, przywołuje losy tej rodziny: bieżęństwo, wczesną śmierć Joachima, wojny. To dzięki pracy lokalnych działaczy – skoncentrowanych nie tylko na uogólnionej historii ludowej, ale także na wielości opowieści jednostkowych – te prywatne historie mogą pobrzmiwać w pamięci materiałów, z których wykonana została instalacja Serapinasa.

Artysta zainteresowany jest jednak głównie praktycznym wymiarem architektury wernakularnej: mobilnością i funkcjonalnością modułowych systemów budowniczych. Konstrukcje powstają z lokalnych, łatwo dostępnych materiałów; w wypadku drewnianych domów z terenów Litwy i Podlasia najczęściej z sosny, świerka lub osiki. Budynki można łatwo rozebrać na pojedyncze części, do których przenoszenia wystarczą dwie osoby. Dzięki konstrukcji zrębowej bez większego wysiłku można złożyć je ponownie w innym siedlisku, skansenie, galerii sztuki. Taki proces stanowił podstawowe założenie wystawy „Sosna, świerk i osika”. Był możliwy dzięki pomocy podlaskich cieśli zrzeszonych w białostockim oddziale Polskiego Stowarzyszenia Dekarzy, którzy przechowują, praktykują i przekazują kolejnym poko-

leniom wiedzę o tradycyjnych technikach budowlanych. Serapinas uważa, że mobilność i modułowość to cechy wpisane w DNA tych obiektów, i opiera instalację na tej modularnej logice lokalnej architektury. Wykorzystuje „zasady gry” pola sztuki, żeby jeszcze raz wprawić budynki w ruch. Być może prawdziwym sednem procesu artystycznego była tu kilkudniowa praca cieśli łączących ze sobą ich poszczególne elementy. Publiczność może oglądać tylko efekt tego performansu – długi korytarz powstały z zestawionych naprzemiennie ścian koszelskiego spichlerza, litewskiego domu i podlaskiej kuźni. Taki sposób ekspozycji podkreśla logikę budowy obiektów, ukazując ich przylegające do siebie ponumerowane części i zazębiające się zręby; ujawnia też podobieństwa i różnice w konstrukcji czy stanie zachowania drewna. Ten ostatni wyraźnie wskazuje, które obiekty zostały wybrane do trwania w lokalnych skansenach, a które „uratowane” przez artystę przed ostatecznym rozkładem.

## O destrukcji

Za sprawą czterech otwierających wystawę prac noszących wspólny tytuł *Roof from Meškauščizna* [Dach z Meškaušczyzny] od opowieści o trosce artysta przechodzi do historii o destrukcji. Kwadratowe prace są równo pociętymi częściami tradycyjnego dachu krytego drewnianym gontem. Są czarne, bo zostały spalone. Pobrzmiwają w nich dalekie echo prac Franka Stelli, jednego z najważniejszych amerykańskich artystów XX wieku. Choć ze względu na czarny kolor i zorganizowane geometryczne kształty na pierwszy rzut oka najbardziej przypominają jego słynne *Black Paintings*, to praktyka Serapinasa może mieć bliższe związki z *Polskimi miasteczkami* [Polish Village series]. Ten cykl obrazów, rysunków i makiet (prezentowany w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin w 2016 roku) odwoływał się do architektury nieistniejących już polskich drewnianych synagog sprzed II wojny światowej. Na podstawie książki Marii i Kazimierza Piechotków, polskich architektów, którzy w 1959 roku po raz pierwszy opublikowali swoje badania inwentaryzujące architekturę sakralną Żydów polskich, Stella stworzył w latach 70. abstrakcyjne wariacje na temat zniszczonych przez nazistów bożnic. Tytułował je – podobnie jak Serapinas – nazwami miejscowości, w których się kiedyś znajdowały. Mówił o „polskich obrazach”, że były dla niego formą budowania. Ta potrzeba *budowania* w ramach praktyki artystycznej – faktycznie będąca formą chronienia, zachowywania i artystycznego przetwarzania historycznego dziedzictwa architektonicznego lub pamięci o nim – wyraźnie łączy obu zainteresowanych tradycyjnym rzemiosłem artystów.

Serapinas kieruje się chęcią ratowania budownictwa wernakularnego, ale interesuje go także dotykająca je destrukcja. Zafascynowany nią sam decyduje się niszczyć wybrane obiekty – prezentowane prace są częściami dachu spalonego przez artystę celowo. Twierdzi on, że czasem – kiedy wiadomo, że koniec i tak nastąpi – spektakularne staniecie w płomieniach może być dla budynku najlepszym sposobem na przykuwającą uwagę odejście. Prezentowane w Białymstoku spalone dachy z Meškaušczyzny przywołują jednak bardzo konkretny lokalny kontekst związany z intencjonalną destrukcją drewnianego dziedzictwa architektonicznego miasta.

W 2019 roku Andrzej Kłopotowski, pisząc w lokalnym wydaniu „Gazety Wyborczej” o pożarze przy ulicy Angielskiej, stwierdza, że wcale on go nie zdziwił. Ten białostocki dziennikarz opisał już wiele pożarów przy tej ulicy i w innych dzielnicach miasta, gdzie stoją jeszcze stare drewniane

domy. Wielokrotnie upominał się o „sprzątnięte” przez deweloperów budynki „na Młynowej, Piasta, Słonimskiej, Angielskiej czy w innym rejonie Białegostoku”. Lektura tekstów Kłopotowskiego poświęconych na przestrzeni lat temu problemowi prezentuje jego zmieniającą się pod wpływem braku sprawczości postawę: od chęci działania przez gniew i frustrację po rezygnację. Kłopotowski najpierw opisuje składane do prokuratury zawiadomienia o niszczeniu zabytków, później wskazuje winnych w osobach deweloperów, urbanistów, radnych, prezydentów i biernych mieszkańców miasta, a ostatecznie się poddaje. W ostatnich artykułach poświęconych temu tematowi pisze: „Ma być blok, to będzie blok” albo „Napiszę szczerze, że nudzi mnie »klepanie w klawiaturę« o kolejnym pożarze w sąsiedztwie zabytku. Nudzi mnie pisanie o spalonym domu w miejscu, gdzie miałyby stać blok”. Jak wiele innych wartości architektura wernakularna przegrywa walkę z niekontrolowanym kapitalizmem.

w miejscach, z których ona pochodzi, i w celu tworzenia przestrzeni do dyskusji o jej współczesnych losach i znaczeniu ze społecznością, do której ona należy. Praca nad wystawą „Sosna, świerk i osika” spowodowała powstanie w regionie szeregu nowych relacji, będących wynikiem uruchomionych przez artystę procesów. W jej ramach prowadziliśmy lokalne badania, poznawaliśmy ludzi i łączyliśmy pochodzące stąd historie i postaci ze współczesnymi strategiami artystycznymi i wystawienniczymi. Dla Serapinasa ważne jest, jak na jego projekty reagują ludzie, którzy mieszkają w ich sąsiedztwie. Klekot proponuje kategorię *przyswojenia* umożliwiającego dialog z folklorystyczną reprezentacją i wyobrażeniami na jej temat dzięki stwarzaniu warunków do jej przetwarzania. Prezentowana wystawa jak i towarzyszący jej program publiczny podejmują taką próbę.

Katarzyna Różniak-Szabelska

## O przemijaniu

Drewniane budownictwo w regionie znika jednak nie tylko na skutek intencjonalnych działań nastawionych na zysk deweloperów. Stare domy niszczonej porzucone, są rozbierane, przebudowywane i poddawane różnym modernizacjom, bo nie spełniają współczesnych potrzeb swoich właścicieli i użytkowników. Nie były to zresztą budynki projektowane, żeby przetrwać stulecia. Pokazany na wystawie stan zaawansowanego zniszczenia krytych drewnianym gontem połączeń dachowych – prezentowanych wertykalnie w formie monumentalnej instalacji – to ostatni etap ich naturalnego cyklu życia. Obserwowane tu procesy przemijania, podobnie jak samą architekturę wernakularną, nietrudno romantyzować, chociaż dla użytkowników mają przede wszystkim wymiar praktyczny. Mieszkańcy Podlasia muszą mierzyć się z pytaniem, jak uznawać własne dziedzictwo ludowe, nie sprowadzając go do marki turystycznej czy sentymentalnego mitu. Wystawa zwraca więc uwagę raczej na skomplikowane i różnorodne współczesne losy architektury wernakularnej oraz jej historyczną funkcjonalność – niż na romantyczną malowniczość. Zainteresowany przekładającą się na minimalistyczną formę funkcją, Serapinas nie przywołuje bogatych zdobień architektury drewnianej, pożądanych w tradycyjnych kanonach estetycznych sztuki ludowej.

Te ostatnie, jak dowodziła Ewa Klekot, konstruowane były w mieście. „Dzieło sztuki ludowej zawsze miało dwóch autorów: tego, który wykonał je na wsi, i tego, który je wyselekcjonował jako ludowe, a następnie poddał przekształceniu w sztukę”. Popularny zwrot ludowy w sztukach wizualnych rodzi pytanie o to, jak w sposób etyczny czerpać z ludowej spuścizny. Wsłuchujemy się więc w głosy osób pochodzących z klas ludowych, które jednak musiały dokonać społecznego awansu, żeby znaleźć się w polu sztuki. Jak Serapinas – syn prawosławnego księdza, który wychowywał się w wyjątkowo skromnych warunkach. Artysta nie uważa tego sposobu życia za gorszy czy wyjątkowo szorstki, chociaż sam bardzo oddalił się od niego na przestrzeni lat. Natomiast z powodzeniem prezentuje w polu sztuki prace czerpiące z rzemiosła praktykowanego w regionie, z którego pochodzi. Taka strategia może rodzić ryzyko powielania problematycznej funkcji sztuki ludowej, która historycznie często stanowiła eksportową reprezentację sztuki z Litwy (czy Polski) w ogóle.

Dlatego jedną z możliwych propozycji etycznego korzystania z tego dziedzictwa jest prezentowanie artystycznie przetworzonych elementów architektury wernakularnej

## Wydarzenia towarzyszące

**15.11.2024**  
(piątek), godz. 18:00  
WERNISAŻ

Występ Zespołu Folklorystycznego  
Uniwersytetu Wileńskiego RATJLJO

**16.11.2024**  
(sobota), godz. 11:00  
Oprowadzanie z Augustasem  
Serapinasem

**23.11.2024**  
(sobota), godz. 12:00  
PŁONĄCY BIAŁYSTOK. Oprowadzanie  
z dziennikarzem Andrzejem  
Kłopotowskim

**1.12.2024**  
(niedziela), godz. 12:00  
O TROSCIE  
Oprowadzanie z Jerzym Misiejukiem  
z Towarzystwa Przyjaciół Skansenu  
w Koźlikach i Jerzym Monachowiczem  
ze Skansenu w Białowieży

**7.12.2024**  
(sobota), godz. 11:00  
PAWUK-PAJĄK  
Warsztaty z Małgorzatą Klimowicz  
(zapisy na stronie internetowej)

**21.12.2024**  
(sobota), godz. 16:30  
A W CZERWIECIE  
Kołodowanie z Julią Charytoniuk  
i Pracownią Pieśni

**5.01.2025**  
(niedziela), godz. 16:30  
KONCERT KOŁED  
z Julią Charytoniuk, Marią Żynel  
i Magdaleną Wieremiejuk

**11.01.2024**  
(sobota), godz. 12:00  
MODULARITY & MOBILITY  
Oprowadzanie w języku angielskim  
z kuratorem wystawy Post Brothers

**25.01.2025**  
(sobota), godz. 12:00  
Oprowadzanie w języku  
białoruskim z Aliną Wawrzeniuk

**8.02.2025**  
(sobota), godz. 12:00  
Oprowadzanie w języku  
ukraińskim z Yulią Kostereva

**15.02.2025**  
(sobota), godz. 16:00  
PRAWO DO POKŁOSIA  
Prezentacja filmów i wykład Sebastiana  
Cichońskiego, kuratora 40. edycji  
biennale sztuki współczesnej EVA  
International 'The Gleaners Society'  
w Limerick w Irlandii

**22.02.2025**  
(sobota), godz. 12:00  
W BUDOWIE. Oprowadzanie  
z Tomaszem Fudalą, organizatorem  
poświęconego architekturze i politykom  
miejskim festiwalu Warszawa  
w Budowie

**1.03.2025**  
(sobota), godz. 12:00  
O PRZEMIJANIU. Finisazowe  
oprowadzanie z kuratorką wystawy  
Katarzyną Różniak-Szabelską

## Kolofon

Zespół kuratorski: Post Brothers i Katarzyna  
Różniak-Szabelska  
Produkcja i koordynacja: Katarzyna Różniak-Szabelska  
Identyfikacja wizualna wystawy: Karolina Pietrzyk,  
Tobias Wenig  
Tłumaczenie z angielskiego: Anna Bergiel  
Redakcja i korekta: Ewa Borowska  
Realizacja wystawy: Polskie Stowarzyszenie Dekarzy,  
Oddział w Białymstoku oraz Maciej Zaniewski, Kacper  
Gorysz, Michał Małeczek, Mateusz Smorczewski,  
Tomasz Lelo, Zbigniew Świdziński, Katarzyna Kida  
Promocja: Gabriela Owdziej, Piotr Trypus  
Edukacja: Katarzyna Kida, Justyna Kołodko-Bietkał,  
Iza Liżewska,  
Osoby opiekujące się wystawą: Maja MacKenzie,  
Małgorzata Kopciewska, Tomasz Lelo, Mateusz Smorczewski,  
Piotr Trypus,  
Opieka księgową: Marlena Maleszewska, Anna Olesiewicz,  
Katarzyna Wilimas

## Współpraca

Towarzystwo Przyjaciół Skansenu w Koźlikach  
Skansen w Białowieży  
Galeria Emalin, Londyn

## Partnerzy medialni:

SZUM MINT   

Galeria Arsenał w Białymstoku, ul. A. Mickiewicza 2,  
15-222 Białystok  
tel. +48 857420353, mail@galeria-arsenal.pl,  
galeria-arsenal.pl

miejska instytucja kultury

G A L E R I A  
Arsenal



Wystawa czynna: wtorek–niedziela w godz. 10–18. Ostatnie wejście na wystawy o godz. 17.30  
Bilet normalny 8 zł, ulgowy 4 zł. W czwartki wstęp wolny  
Galeria honoruje Kartę Dużej Rodziny, Białostocką Kartę Dużej Rodziny oraz Kartę Aktywnego Seniora 60+  
Szczegółowy cennik z wykazem zniżek dostępny na:  
<https://galeria-arsenal.pl/dla-zwiedzajacych>

Galeria Arsenał w Białymstoku oferuje wszystkim osobom uchodźczym bezpłatny wstęp na wystawy i wydarzenia  
Галерея Арсенал у Білостоці пропонує всім біженцям безкоштовний вхід на виставки та заходи  
Галерэя Арсенал у Беластоку прапануе ўсім бежанцам бясплатны ўваход на выставы і мерапрыемствы  
Arsenal Gallery in Białystok offers free entry to exhibitions and events to all refugee persons