Augustas Serapinas

Pine, Spruce and Aspen

15.11. 2024–2.3. 2025

Galeria Arsenał

elektrownia

Arsenal Gallery

power station

Białystok

ul. Elektryczna 13

Elektryczna street

Zespół kuratorski / Curators:

Post Brothers & Katarzyna Różniak-Szabelska

(wejście od ul. Święto-jańskiej)

(entrance from Świętojańska street)

Sosna, świerk i osika

ISBN 978-83-66262-26-3

SPIS TREŚCI / CONTENT

3 Wprowadzenie

4 Post Brothers
Modularność i mobilność

6 Katarzyna Różniak-Szabelska
O trosce, destrukcji i przemijaniu wobec wystawy Augustasa Serapinasa „Sosna, świerk i osika”

9 Zdjęcia z wystawy / Exhibition photos

13 Introduction

14 Post Brothers
Modularity and Mobility

16 Katarzyna Różniak-Szabelska
On Care, Destruction and Transience Towards Augustas Serapinas's Exhibition “Pine, Spruce and Aspen”

19 Wydarzenia towarzyszące / Accompanying Events

Augustas Serapinas

Sosna, świerk i osika

Wprowadzenie

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 niszczeją 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.

Modularność i mobilność

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. Drewniane bale tworzące labirynt pochodzą z elementów kuźni i spichlerza, zabezpieczonych przez lokalne skanseny, 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, nieznane 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 nieużywanym 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 „sekretne przestrzenie" 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 wypożyczanie 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 szczery. 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 całkowite przeciwieństwo modernizmu – relikty innej epoki, wyraźnie osadzone i zamrożone w czasie i przestrzeni. Ta anachroniczność szczególnie rzuca się w oczy w wileńskiej dzielnicy Šnipiszki (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 Šnipiszki, pejoratywnie nazywane przez miejscowych „Szanghajem", jak i podobne dzielnice w regionie nie są reliktami, 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 domorosłej pomysłowości, wykorzystywania pobliskich prastarych lasów jako źródła materiałów budowlanych doskonale odpowiadających lokalnym potrzebom. Właśnie to poczucie rodzimości miał 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 pozwala 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 go jako wyjęty 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 staje 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, układanie powtarzających się form – wszystko to stanowi przykład 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. Istotna 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 bakteriobójcze. Osika doskonale 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 subtelnym 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 modularną 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 niszczeją porzucone. 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: bieżeństwo, 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 pobrzmiewać 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 pokoleniom 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 Meškauščizny] 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. Pobrzmiewa w nich dalekie echo prac Franka Stelli, jednego z najważniejszych amerykańskich artystów XX wieku. Chociaż 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 tworzył 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 stanięcie w płomieniach może być dla budynku najlepszym sposobem na przykuwające uwagę odejście. Prezentowane w Białymstoku spalone dachy z Meškauščizny 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 miałby stanąć blok". Jak wiele innych wartości architektura wernakularna przegrywa walkę z niekontrolowanym kapitalizmem.

O przemijaniu

Drewniane budownictwo w regionie znika jednak nie tylko na skutek intencjonalnych działań nastawionych na zysk deweloperów. Stare domy niszczeją porzucone, są rozbierane, przebudowywane i poddawane rozmaitym 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 połaci 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 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

1-3, 7-17
1 Augustas Serapinas, „Sosna, świerk i osika” / “Pine, Spruce and Aspen”, 2024, Galeria Arsenał w Białymstoku, widok wystawy / Arsenal Gallery in Białystok, exhibition view, fot./photo Tytus Szabelski-Różniak

2

3

4-6
4 Augustas Serapinas, *Roof from Meškauščizna*, 2024; drewno/wood, 140 × 150 cm, fot./photo Tytus Szabelski-Różniak

5

6

9

7

8

9

10

10

11

12

13-17

Pine, Spruce and Aspen

Augustas Serapinas

Introduction

Podlasie is one of the few regions in Poland where traditional wooden architecture has been preserved. However, such vernacular architecture has been disappearing in recent years from local cities, villages, and towns, as well as from the region's neighbor, Lithuania. Old log houses are deteriorating, are abandoned, sold off for lumber or firewood, or have undergone reconstructions and modernizations. In Białystok, they often burn down to make way for investments by developers. At the same time, similar buildings end up in museums and open-air collections, where they become part of the region's tourist brand. Residents of the region are grappling with the tension between intentional destruction, natural transience and change, and the need to preserve this unique local architectural legacy. They face the question of how to acknowledge their own folk heritage without it being reduced to the stereotype of a romanticized rural past. These are also some of the issues that Vilnius-based Lithuanian artist Augustas Serapinas has been tackling in recent years.

Serapinas' ongoing body of work involves the artist acquiring and dismantling unwanted wood buildings and displacing them and reconstructing them in exhibition contexts. Breaking the constructions down and reconfiguring their elements, he accentuates the practicality of their crafted design, their modular and mobile construction, their similarities and differences, and the bare materiality of wood. Like the artist himself, the constructors of these buildings drew from their immediate surroundings and established simple yet functional building systems.

AUGUSTAS SERAPINAS (b. 1990, Vilnius, Lithuania) graduated from the Vilnius Academy of Arts in 2013. His work has been part of numerous biennials, including the 57th Biennale di Venezia, Riboca2 and Toronto Biennial of Art. His work is represented in renowned public collections such as the Tate, Centre Pompidou, Musée d'Art Moderne de Paris, Pinakothek der Moderne and M HKA. Upcoming solo shows include CAC Vilnius, JCA Milano and Bündner Kunstmuseum.

Modularity and Mobility

Augustas Serapinas' exhibition *Pine, Spruce and Aspen* features three vernacular wooden buildings that have been deconstructed and reconfigured into sculptural form, accentuating the modularity of their crafted components. Within the industrial elektrownia, a massive corridor made of roofing confronts the viewer face-to-face. A maze of stacked timber is assembled from elements of a forge and granary preserved by local open-air museums and a home from the Lithuanian countryside. A quartet of burned squares of roofing shingles extends this interplay of destruction, preservation, and renewal. Reassembling the buildings into monumental installations, the Vilnius-based artist renders the local architecture from the region unfamiliar, thus stimulating a fresh apprehension of the materials and bringing up questions of tradition, value, craftsmanship, modularity, economy, utility, modernity, and survival.

The exhibition is a provocation that stages relations between materials, memory, and place, an exercise in how the rearrangement of spatial constructs affects our activities and perception. Serapinas' primary focus in his work is how social conditions are spatialized and how physical and symbolic structures influence our relationships. As a demonstration rather than an explanation of his practice, early on the artist would conduct studio visits from within an overlooked sewer drain, outfitting the convergence between tunnels with hammocks to produce a comfortable hideout for a discussion heavily influenced from the surprising context. Always an improviser and keen observer of unseen dynamics, the direction of his research is deeply influenced by the specificity of the sites in which he works, including the architectures that house them, the economies that surround them, and the individuals that frequent them. Not only has the artist frequently carved out 'secret spaces' in institutions, but he also often collaborates with agents 'behind the scenes', thereby emphasizing the human connections that make things happen. His displacement of architectural components into exhibition spaces has taken many forms, from inviting a trio of children to help him build a sculpture using materials from a decommissioned nuclear powerplant, to temporarily borrowing cinder blocks from a neighbouring construction site to mirror developments outside.

Serapinas' ongoing interest in vernacular wooden architecture continues his engagement with neglected stories and with the formal, material, and social legacies that shape the boundaries between public and private, between the past and present, between identities, and between pragmatic choices and aesthetic form. For him, such buildings are not merely physical forms but cultural and social constructs that relate to wider, changing sensibilities and concerns. Modest, local, and economical, these are an antidote to architectures of power and waste. By reducing and reconfiguring these structures, Serapinas not only manipulates space but also calls attention to how user-built traditions exhibit seemingly Modernist principles of minimalism, modularity, and mobility, that form should follow function, and that there should be truth to materials. Responsive to its inhabitant's needs and aspirations without stylized preconception, it is this economy of means that drew the artist to such structures, as well as the conflicting associations people have towards them, which range from a disdain of rural 'backwardness' to romantic yearnings for a simpler time and national heritage.

Whether you cherish or abhor such buildings, they are largely considered the diametric opposite of Modernism, a throwback to another era, clearly bounded and frozen in time and space. This anachronism is especially visible in the Vilnius neighbourhood of Šnipiškės, where old wooden homes sit adjacent to a dense cluster of steel, concrete, and glass, the first skyscraper district of independent Lithuania. Like the Białystok districts of Chanajki, Bojary, and Dojlidy, buildings in this area regularly catch fire, set aflame by both greedy developers and owners who feel restricted by conservation efforts. Pejoratively referred to as 'Shanghai' by locals, Šnipiškės and similar districts throughout the region are not relics but vigorously alive, yet it is how the multicultural community there have built, rebuilt, renovated, combined, adapted, repaired, and re-repaired the dwellings with their own hands that is the reason they are often seen as images of impoverishment and inauthenticity, at once stuck in time, but also too 'modern' to be revered.

Vernacular wooden buildings in the region are displays of homespun ingenuity, drawing from the ancient forests nearby for ready-at-hand construction materials suited to local needs. This feeling of indigeneity is what the architect and theorist Adolf Loos meant when he said that a project should appear to have emerged from the same „divine workshop" as the surrounding landscape. Like the artist himself, the constructors of these buildings drew from their environment and established pragmatic, and even sophisticated, building systems at an inherently human scale. One of the disagreements regarding vernacular architecture is whether one can even call it 'architecture' due to the lack of authorship by professional 'architects'. Long after professionalized architects appeared in the region (at least as early as the establishment of the Polish-Lithuanian Commonwealth), non-expert 'ordinary people' continued to build their homes without specialists, beyond the assistance of an experienced carpenter. Though they may have had no interest in the chief styles or theories of architecture, they still produced structures that fulfil the Vitruvian principles of structural integrity, proper use of space, and attractiveness.

We commonly understand buildings, especially those considered 'traditional' as solid, immobile, and fixed in time and place. But vernacular wooden buildings are increasingly translocated from one plot or village to the next, and across large distances, to be inhabited elsewhere or accessioned into open-air collections. This is a function of the resilience of the building material, its small size, and the relatively easy disassembly of the structure and the possibility of reuse. The importance of this modularity and mobility was long recognized by a local populace subject to changing conditions of nationality, land ownership, agrarian practices, urbanization, social and political displacement, genocide, and war. Easily dismantled and rebuilt without specialized tools or large crews of workers, wooden vernacular architecture is a prototype for the modular principles, simplicity, and practicality emphasized in Modernist architecture. Though enamoured with mass-produced industrial materials, Modernist architects and theorists admired traditional buildings for the immediate relationship between form and function. For example, Bernard Rudofsky's highly influential 1964 MoMA (New York) exhibition, and best-selling catalogue, *Architecture Without Architects: A Short*

Introduction to Non-pedigreed Architecture, argued that „buildings that we take to be archaic are often models of true functionalism and timeless modernity as distinct from architectural fashions". In the vernacular building's 'purity of form', modernist architects searched for the original, authentic 'primitive hut' that would serve as a romantic archetype for their functionalist ethos. While the early implementation of quick modular housing is often associated with the mail-order prefabricated kits of Sears Modern Homes in early 20th century USA, Jarosław Szewczyk (specialist of rural architecture at Bialystok University of Technology) has described how at the Moscow House Market in the 18th century (and similar fairs throughout northern Europe), travelling carpenters would present a wooden home, dismantle and transport it along riverways and other routes, and assemble it at the buyer's chosen location in around a week. This inherent possibility of taking the building apart and reassembling it elsewhere is fundamental to Serapinas' displacement and reconfiguration of the forge, granary, and home within the exhibition space. The buildings are turned into sculptures but also metonyms for regional vernacular wooden architecture as a whole. By disassembling and relocating these constructions, the artist affirms architecture as dynamic modules moving through time and space.

Serapinas' gesture exaggerates the logic of displacement that is fundamental to the readymade in the history of art. Removing the buildings from their environments, depriving them of their regular utilitarian functions, and isolating them within the 'white cube' of the exhibition space, the wood is encountered as bare form for aesthetic apprehension. The viewer no longer only sees them through the lens of the rural or as an image of uneven urban development, but encounters the materials unsettled from their social provenance and context. This displacement endow these structures with focused attention, a recognition of their quiet dignity and their intrinsic logic of recombination. Often such projects exoticize the objects on display, but here they are presented a short walk from several districts with vernacular wooden architecture, rendering the familiar unfamiliar through this abstracted context and composition, and testing forms of attention between the inside and outside. Art historians often speak about the exhibition space as 'elevating' mundane materials, as if this relocation translates into social or economic value. Yet here, their status as art is temporary, the exhibition is simply one stop along a continuous path of transformation and physical and symbolic repositioning, whose final form is determined by coincidence, conversation, and compromise over the course of its implementation. The artist does not appropriate this material as his own so much as he opens them up to collective identification, elaborating how their apprehension shifts over time and space.

In Podlasie especially, these homes are often painted vibrant colours and embellished with decorative patterns. Yet in this exhibition, Serapinas presents only the essential components of the structures, plainly divulging their weathered raw states without adornment. Here the different functions, histories, and values associated with the distinct buildings are dissolved, generating an image of shared regional identity and global parallelism. This reduced condition recalls the erroneous assumption that Classical structures were bare limestone or marble as they appear today rather than intricately coloured and ornamented. At the same time, the ostensible uniformity of the materials gives a sense of a universal, timeless 'language' of architecture. Log buildings exist anywhere where there are trees strong enough to build with and are determined by the technologies and bodies needed to handle the material. Though local conditions and customs might influence the guiding framework, the theorist Christopher Alexander has argued that there are universal unconscious patterns that all humans deploy in the design process, uncovering 'a quality with no name' that links not only buildings across time and space, but also form a cohesive environment for any society. Grounded in precedent and repeated patterns, this fluid code for shaping our spaces is understood by everyone. Serapinas' work emphasizes these socio-geometric relations, how certain patterns are optimized for human movement and uses. The piecemeal and rudimentary constructions and the intrinsic possibility for their rearrangement give the work a childlike directness. Like building blocks or construction toy sets (the most popular in the US were Lincoln Logs, using the same principle of notched logs as the exhibited buildings), the work appeals to an essential type of creativity and spatial and structural awareness. The right angles, the grid, the stacking of repeated forms, are examples of raw and practical patterning fundamentally encoded in the material itself.

Through reconfiguration, the artist shows these buildings from another perspective. There are no fully assembled buildings on display, only a volume of elements, a mass aggregation of pine, spruce, and aspen. The exhibition is an inspection of such elements, a survey of their composition, details, resilience, and patterns, their strength and their fragility. The specificity of the materials matters, and these choices are the product of passed-down knowledge and practical experience with the unique properties of each substance. The relatively soft and straight trunks of pine and spruce are used for walls because they are economical and comparatively easy to handle, as well as having insulating, fungicidal, and bactericidal properties. For roofing, aspen has ideal qualities for the task. With time and drying, the light wood gets harder, and it is much more resistant to atmospheric impacts from sun, rain, snow, and humidity. Serapinas' imposing set of walls made of aspen roof panels allows for these subtle material dynamics to be observed closely and for their current decayed condition to be scrutinized. Of course, we normally only view such patterned structures from a diagonal position below or even from a god's or bird's eye view. Thus, the artist literally shifts our perspective by reorienting the panels vertically, redirecting our attention to the unseen / underseen, and addressing the realm of the eye, the image. The massive matrix of delicate and repeated slats attests to the simple beauty of their functionality, but also the wear and tear of daily life, producing an image of the weather, the everyday, and all the experiences and relationships that shelter under such structures.

Pine, Spruce and Aspen probes the strong reciprocal relationships that exist between environments and their inhabitants, emphasizing the interchange between craftsmanship and the attributes of materials. Serapinas pays homage to vernacular traditions and functionalist methods of subsistence and survival, while also experimenting with their basic logics. In this recombination and reappraisal, the artist questions distinctions between 'low culture' and 'high culture', layman and professional, the anonymous and the authored, as well as the spontaneous and the planned, the permanent and temporary, the circumstantial and the conceptual, and the passed down and the designed. Paradoxically, the artist assembles walls to test such boundaries. This spatial order, determined by the materials themselves and ad hoc solutions, organises an ensemble of possibilities

and interpretations and reimagines how space can be reconstructed. The exhibition elaborates the modular and recombinant logic of regional wooden architecture, working against viewing buildings as static objects and in favour of treating them as mobile and in flux, driven by continuous change in their use, function, and meaning. Tradition, like the vernacular buildings themselves, is proposed as an adaptive and reflective process, creatively recycling existing forms to address the needs and circumstances of the present. It is precisely this a sense of "timeless modernity" and their capacity to evolve, adjust, and reconfigure that provides such structures their resilience. Their current function, however, is waiting to be defined.

Post Brothers

On Care, Destruction and Transience Towards Augustas Serapinas's Exhibition *Pine, Spruce and Aspen*

On Care

The creative process of Augustas Serapinas is deeply rooted in care. Each project begins with conversations with neighbors or staff of the gallery. These encounters enrich Serapinas's installations and help him in his attempts to pierce the bubble that the art world can be. One like when, at the main exhibition of the Venice Biennale, the artist presented high seats designed for those guarding the exhibition, modeled after lifeguard towers set up on beaches. For it turned out that at the most prestigious event in the art world no infrastructure was provided to enable those tending the exhibitions to take a seat. The artist is genuinely curious about people and their stories enclosed in material objects. Human relationships are not so much a theme as a method of work – they guide the improvisation-based process of making art. As the artist says - there is no deep sociological research though. "I arrive somewhere, and things start to happen. I just see where it will leads."

Things indeed began to happen after Augustas Serapinas arrived to Bialystok in February this year, although we already knew that the starting point of the exhibition would be wooden vernacular architecture in Lithuania and Podlasie. For years, Serapinas has observed the gradual disappearance of this local heritage, which in Lithuania is primarily preserved in the centers of large cities. In rural areas, however, old wooden houses are often sold as firewood or left to decay. One of Serapinas's earliest works drawing from folk architecture used materials salvaged from a house near the Lithuanian town of Prienai. The owner had planned to demolish the roofless, partially rotted building but instead gave it to the artist. Serapinas carefully disassembled the house, treated the materials against insects and mold, and presented them as part of an exhibition. Since then, he has been "rescuing" houses he knows are destined to vanish. The structure featured at the heart of the main installation at Arsenal Gallery power station has a similar story. In Serapinas's words, "A house transforms into a sculpture, and each sculpture becomes an ambassador for regional wooden architecture."

The most significant process in Serapinas's artistic practice, as he sees it, is socializing through art. Following this logic, the creation of the Pine, Spruce and Aspen exhibition can be described by redirecting attention to people important to this process and the fate of wooden architecture in the region. Among them is Jerzy Misiejuk of the Society of Friends of the Open Air Museum in Koźliki, which loaned the former smithy building that is part of the main installation. Misiejuk recalls the museum's informal beginnings: in 1987, at just nineteen, he and a group of friends from the area purchased, transported, and rebuilt a wooden windmill on fields near Stupniki, where they used it as a summer retreat. It wasn't until a decade later that the association was formally registered. Over the years, this group of friends planted trees and acquired and relocated cottages, barns, and granaries to the museum grounds. Just like Serapinas, they were driven by a deep care for preserving the architectural heritage of their community and by the practice of dismantling, relocating, and reconstructing wooden structures. Over time, these preservation projects became interwoven with their personal lives. Grassroots open-air museums operate under a different ethos than state-run institutions. The buildings in these museums serve the local community as needed, functioning as living "monuments" whose essence is revealed through their use. The final element in Serapinas's monumental installation, a small granary, was borrowed from the Open-Air Museum in Białowieża, where it is cared for by Jerzy Monachowicz, among others. Monachowicz shares the story of the granary, built by Joachim Wołosowicz (b. 1905) in the village of Koszele. The exact date of its construction is unknown, as those who might have remembered it are no longer alive. Documentation of vernacular architecture rarely provides the level of detail available for state-sponsored projects or those created for the upper classes, where both the dates and the names of architects and patrons are often meticulously recorded. This lack of documentation highlights the challenges faced by scholars of folk history. In the early stages of the current "folk turn" in historiography, researchers sought to create a "folk history of Poland," conceived as a general social history of the nation. Only recently have narratives emerged that include the microhistories of specific individuals. In the earlier historiographical model, the granary from Koszele would have been categorized as one of many typical ethnographic objects built before World War II. However, Monachowicz, with the help of friends, uncovered personal details: the birth years of Wołosowicz's wife (1915) and eldest daughter (1943) and the family's story of the exile from the Western Krai into Russia, Joachim's untimely death, and the hardships of war. Thanks to the work of local activists, focused not only on generalized folk history but also on individual stories, these private histories now resonate through the materials that form Serapinas's installation.

The artist, however, is primarily interested in the practical aspects of vernacular architecture: the mobility and functionality of modular construction systems. These buildings are crafted from locally sourced materials, typically pine, spruce, or aspen in the case of wooden houses from Lithuania and Podlasie. Their design allows them to be easily dismantled into individual components, transportable by just two people. The timber-frame construction enables these structures to be reassembled with minimal effort in a new location, whether a settlement, open-air museum, or art gallery. This process forms the conceptual foundation of *Pine, Spruce, and Aspen*. It was made possible by the collaboration of Podlasie carpenters, part of the Białystok branch of the Polish Roofers Association, who preserve, practice, and pass on traditional building techniques. Serapinas views mobility and modularity as intrinsic to the DNA of these structures, basing his installation on the logic of local architecture. He uses the "rules of the art world" to once again set these buildings in motion. Perhaps the true essence of the artistic process lay in the multi-day effort of the carpenters, who assembled the various elements into their final form. What visitors see is the result of this performance: a long corridor constructed from alternating walls of the Koszele granary, a Lithuanian house, and the Podlasie smithy. This mode of presentation emphasizes the architectural logic of the structures, revealing their adjoining, numbered parts and interlocking joints. It also highlights the similarities and differences in their construction and the condition of their wood. The state of preservation vividly illustrates which objects have been maintained in local open-air museums and which were "rescued" by the artist from the brink of decay.

On Destruction

With the four works that open the exhibition, collectively titled *Roof from Meškauščizna*, the artist shifts the narrative from care to destruction. These square pieces, carefully cut from a traditional wooden shingle roof, are blackened by fire. Their charred surfaces evoke distant echoes of the work of Frank Stella, one of the most influential American artists of the 20th century. While the black color and geometric arrangement might initially bring to mind Stella's renowned *Black Paintings*, Serapinas's approach aligns more closely with Stella's *Polish Village* series. This series of paintings, drawings, and models (exhibited at the POLIN Museum of the History of Polish Jews in 2016) paid homage to Poland's pre-World War II wooden synagogues, destroyed during the Holocaust. Inspired by the research of Maria and Kazimierz Piechotka, Polish architects who documented these sacred Jewish structures in a landmark 1959 publication, Stella created abstract interpretations of these synagogues in the 1970s. Like Serapinas, he titled his works after the towns and villages where these buildings once stood. Stella described his "Polish paintings" as a form of construction, reflecting his desire to recreate cultural memory through art. This *need to build*, both as an act of preservation and artistic reinterpretation, connects Stella and Serapinas, who share a deep engagement with traditional craftsmanship and architectural heritage.

While Serapinas's practice often centers on preserving vernacular architecture, he is also drawn to its destruction. Fascinated by this inevitable process, he sometimes chooses to destroy certain structures himself. The works on display are fragments of a roof he intentionally burned. Serapinas argues that when the demise of a building is certain, a dramatic end in flames can serve as its most striking farewell. The burned roofs from Meškauščizna, exhibited in Białystok, resonate with a highly specific local context: the deliberate destruction of the city's wooden architectural heritage.

In 2019, Andrzej Kłopotowski, writing for the local edition of *Gazeta Wyborcza* about a fire on Angielska Street, remarked that it didn't surprise him. The Białystok journalist had already reported on numerous fires in areas like Angielska and other neighborhoods where old wooden houses still stood. He frequently criticized the systematic clearing of these structures by developers in districts such

as Młynowa, Piasta, Słonimska, and Angielska Streets, as well as other parts of the city. A retrospective look at Kłopotowski's articles reveals an evolution in his attitude, shaped by a growing sense of powerlessness. Initially, he described filing reports with the prosecutor's office regarding the destruction of historic buildings. Over time, his tone shifted to anger and frustration as he called out developers, urban planners, city council members, mayors, and indifferent residents. Eventually, he resigned himself to the situation, writing in later articles: "If there's to be a block of flats, then there will be a block of flats," and, "To be honest, I'm tired of 'typing away' about yet another fire next to a historic site. I'm tired of writing about a burned house in a spot where a block of flats is destined to rise." As with so many other values, vernacular architecture often finds itself defeated in the face of unchecked capitalism.

On Transience

The disappearance of wooden architecture in the region is not only the result of deliberate, profit-driven actions by developers. Old houses fall into disrepair when abandoned, are dismantled, rebuilt, or extensively modernized because they no longer meet the needs of contemporary owners and users. These structures were never intended to last for centuries. The advanced decay of wooden shingle-covered roofs, displayed vertically as part of a monumental installation in the exhibition, marks the final stage in their natural lifecycle. The processes of transience observed here, much like vernacular architecture itself, are easy to romanticize. However, for the people who live in these buildings, the concerns are primarily practical. Residents of Podlasie grapple with the question of how to honor their folk heritage without reducing it to a tourist brand or sentimental myth. This exhibition shifts attention to the complex and varied contemporary fates of vernacular architecture and its historical functionality, rather than its romanticized, picturesque qualities. Serapinas, interested in function expressed through minimalist forms, does not draw on the rich ornamentation of wooden architecture often celebrated in traditional aesthetic canons of folk art.

As Ewa Klekot has argued, these aesthetic frameworks were often shaped in urban contexts. "A piece of folk art always had two creators: the person who made it in the countryside and the one who selected it as 'folk' and transformed it into art." The popular turn toward folk themes in visual art raises important questions about how to ethically engage with this heritage. This involves listening to the voices of individuals from working-class backgrounds who, through social mobility, have entered the art world. Serapinas himself, the son of an Orthodox priest raised in extremely modest circumstances, embodies this dynamic. While he does not view his upbringing as harsh or inferior, his life has diverged significantly from it. Nevertheless, he has successfully presented works within the art world that draw directly from the crafts and practices of his home region. This approach, however, carries the risk of reproducing the problematic historical role of folk art, which often served as an exported representation of Lithuanian (or Polish) art as a whole.

One possible ethical strategy for engaging with this heritage is to present artistically reimagined elements of vernacular architecture in their places of origin, creating spaces for dialogue with the communities to whom they belong. This dialogue can explore the contemporary relevance and significance of these traditions. The development of *Pine, Spruce, and Aspen* fostered a range of new relationships in the region, emerging from the processes Serapinas initiated. As part of the exhibition, the team conducted local research, met with residents, and connected local stories and figures with contemporary artistic and curatorial strategies. For Serapinas, the reactions of people living near his projects are particularly significant. Klekot suggests the concept of "appropriation" as a means of fostering dialogue with folkloric representations and their perceptions, by creating conditions for their reinterpretation. Both the exhibition and its accompanying public program attempt to realize this vision.

Katarzyna Różniak-Szabelska
Translated from Polish by Anna Bergiel

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 TROSCE
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 WCZORA Z WIECZORA
Kolędowanie z Julitą Charytoniuk i Pracownią Pieśni

5.01.2025 (niedziela), godz. 16:30
KONCERT KOLĘD
z Julitą 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 Cichockiego, 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. Finisażowe oprowadzanie z kuratorką wystawy Katarzyną Różniak-Szabelską

Events accompanying the exhibition

15.11.2024 (Friday), 6:00 pm
VERNISSAGE
RATILIO – a performance by the Vilnius University folklore ensemble

16.11.2024 (Saturday), 11:00 am
Guided tour with Augustas Serapinas

23.11.2024 (Saturday), 12:00 pm
BURNING BIAŁYSTOK. Guided tour with journalist Andrzej Kłopotowski

1.12.2024 (Sunday), 12:00 pm
ABOUT CARE
Guided tour with Jerzy Misiejuk from the Society of Friends of the Open Air Museum in Koźliki and Jerzy Monachowicz from the Open Air Museum in Białowieża

7.12.2024 (Saturday), 11:00 am
PAWUK-PAJĄK
Workshop with Małgorzata Klimowicz (registration on the website)

21.12.2024 (Saturday), 4:30 pm
A WCZORA Z WIECZORA
Caroling with Julita Charytoniuk and Pracownia Pieśni

5.01.2025 (Sunday), 4:30 pm
CONCERT OF CAROLS
with Julita Charytoniuk, Maria Żynel and Magdalena Wieremiejuk

11.01.2024 (Saturday), 12:00 pm
MODULARITY & MOBILITY
Guided tour in English with Post Brothers, the curator of the exhibition

25.01.2025 (Saturday), 12:00 pm
Guided tour in Belarusian with Alina Wawrzeniuk

8.02.2025 (Saturday), 12:00 pm
Guided tour in Ukrainian with Yulia Kostereva

15.02.2025 (Saturday), 4:00 pm
RIGHT TO THE GLEANING
Lecture and film presentation with Sebastian Cichocki, curator of the 40th contemporary art biennial EVA International *The Gleaners Society* in Limerick, Ireland

22.02.2025 (Saturday), 12:00 pm
IN CONSTRUCTION. Guided tour with Tomasz Fudala, organizer of the Warsaw Under Construction festival dedicated to architecture and urban politics

1.03.2025 (Saturday), 12:00 pm
ON PASSING. Finissage guided-tour with Katarzyna Różniak-Szabelska, the exhibition curator

1-8

1 Występ Zespołu Folklorystycznego Uniwersytetu Wileńskiego RATILIO podczas wernisażu wystawy / Vilnius University Folk Ensemble RATILIO performance during the opening of the exhibition, fot./photo Maciej Zaniewski

2

3

4

5

6

7

8

9

Wernisaż wystawy /
Exhibition opening, fot./photo
Maciej Zaniewski

Wernisaż wystawy / Exhibition opening, fot./photo Maciej Zaniewski

10

Oprowadzanie z Augustasem Serapinasem / Guided tour with Augustas Serapinas, fot./photo Maja MacKenzie

11

Oprowadzanie po wystawie / Guided tour, fot./photo Maja MacKenzie

12

13-15
13 PŁONĄCY BIAŁYSTOK. Oprowadzanie z dziennikarzem
14 Andrzejem Kłopotowskim / BURNING BIAŁYSTOK. Guided
15 tour with journalist Andrzej Kłopotowski, fot./photo Tytus Szabelski-Różniak

16-18
16 O TROSCE. Oprowadzanie z przedstawicielami
17 skansenów w Koźlikach i Białowieży /
18 ABOUT CARE. Guided tour with representants of the Society of Friends of the Open Air Museum in Koźliki and the Open Air Museum in Białowieża, fot./photo Maja MacKenzie

Publikacja dokumentuje wystawę Augustasa Serapinasa „Sosna, świerk i osika” / The publication documents Augustas Serapinas' exhibition “Pine, Spruce and Aspen”

Galeria Arsenał w Białymstoku /
Arsenal Gallery in Białystok
miejsce: Galeria Arsenał elektrownia /
venue: Arsenal Gallery power station

15.11.2024–2.03.2025

KOLOFON / COLOPHON

Zespół kuratorski / Curators: Post Brothers & Katarzyna Różniak-Szabelska
Produkcja i koordynacja / Production and coordination: Katarzyna Różniak-Szabelska
Identyfikacja wizualna wystawy i projekt graficzny publikacji / Exhibition visual identity and publication graphic design: Karolina Pietrzyk & Tobias Wenig
Zdjęcia / Photo: Tytus Szabelski-Różniak, Maciej Zaniewski
Teksty / Essays: Post Brothers, Katarzyna Różniak-Szabelska
Tłumaczenie z polskiego na angielski i z angielskiego na polski / Polish to English and English to Polish translation: Anna Bergiel
Redakcja i korekta / Editing and proofreading: Ewa Borowska
Realizacja wystawy / Exhibition realisation: Polskie Stowarzyszenie Dekarzy, Oddział w Białymstoku / Polish Roofers Association, Białystok Branch oraz/and Maciej Zaniewski, Kacper Gorysz, Michał Małeczek, Mateusz Smorczewski, Tomasz Lelo, Zbigniew Świdziński, Katarzyna Kida
Promocja / Communication and promotion: Gabriela Owdziej, Piotr Trypus
Edukacja / Education: Katarzyna Kida, Justyna Kołodko-Bietkał, Iza Liżewska,
Osoby opiekujące się wystawą / Exhibition supervisors: Maja MacKenzie, Małgorzata Kopciewska, Tomas Lelo, Mateusz Smorczewski, Piotr Trypus,
Opieka księgowa / Accounting: Marlena Maleszewska, Anna Olesiewicz, Katarzyna Wilimas

WSPÓŁPRACA / COLLABORATJON

Towarzystwo Przyjaciół Skansenu w Koźlikach / Society of Friends of the Open Air Museum in Koźliki
Skansen w Białowieży / Open Air Museum in Białowieża
Galeria Emalin, Londyn / Emalin Gallery, London

PARTNERZY MEDJALNJ / MEDJA PARTNERS

© Copyright by Authors and Galeria Arsenał w Białymstoku Białystok 2024

Wydawca / Published by:
Galeria Arsenał w Białymstoku
ul. Adama Mickiewicza 2, 15–222 Białystok, Poland
tel. + 48 85 74 20 353 | mail@galeria-arsenal.pl | galeria-arsenal.pl
Dyrektorka Galerii Arsenał / Director of the Arsenal Gallery: Monika Szewczyk

miejska instytucja kultury

G A L E R I A Arsenał Białystok

ISBN 978-83-66262-26-3

Białystok 2024