

民族歷史與人類命運的身體化想像
——Magdalena Abakanowicz的人體
雕塑

Embodied Images of National History
and Human Destiny
— Magdalena Abakanowicz's Figural
Sculpture

劉俊蘭 | Liu Chun-Lan

國立彰化師範大學美術學系副教授
Associate Professor, Department of Art,
National Changhua University of Education

摘要

本文旨在探究屬於二次大戰浩劫餘生世代的波蘭藝術家 Magdalena Abakanowicz (1930-) 的人體雕塑，聚焦討論其「身體化」的想像中如何再現歷史創傷與記憶，如何放寬表述格局，擴及普遍人類命運的反思。深刻的歷史創傷，形塑 Abakanowicz 作品的基調，本文據此而將首先檢視其作品中受創的身體意象，論證 Abakanowicz 承繼波蘭文化傳統中有關民族歷史的受難者意象，分享波蘭戰後具像雕塑家暗喻歷史殘酷真相的殘缺美學，以賦予個人及集體的創傷記憶既具體有力又悲愴感人的審美形式，而反映了自身的國家認同及其作品的時代特質。其次，量化的身體，是 Abakanowicz 雕塑中另一個常數，為本文繼而將著手探討的議題。她藉人像的數量視覺化浩劫所造成的大量死亡與創傷、對人類尊嚴與身份的摧殘，她對當時波蘭社會與政治現實的影射，以及對人類集體行為與歷史重複性的深刻思考，為討論重點。最後，本文將分析的是 Abakanowicz 作品中身體的「變態」，細察其中人類身體與自然有機世界的類比表現及其意義，並討論 Abakanowicz 如何結合儀式化的空間經營，訴諸人類共通的神聖性／宗教化情感，力使其觀眾深刻感悟自然萬物息息相連的神聖生命網絡、宇宙生命的生生不息，以求創傷情感的淨化與昇華、個人有限生命的超越。

關鍵字：Magdalena Abakanowicz、身體、人體雕塑、波蘭藝術

Abstract

This study searches for the figural sculpture by Magdalena Abakanowicz (1930-), Polish artist survivor of the World War II. It explores, through the discussion of three body images, how she represents the historic trauma and memory by her “embodied” imagination and how she broadens the pattern of interpretation to strengthen the reconsideration of human destiny. First, this paper examines the “injured body” in Abakanowicz’s work. This discussion reveals how Abakanowicz’s powerful and sorrowful aesthetic pattern for personal and collective traumatic memories is constructed, reflecting her national identity and feature of the age. Otherwise, the “quantified body” is another characteristic of Abakanowicz’s work, which is also an issue that this paper is further concerned about. It shows how by quantities of human body Abakanowicz visualizes the heavy casualties caused by the war, the devastation of human dignity and the loss of identity as well. Her complex relationship with Polish immediate sociopolitical reality, her reconsideration of collective behaviors and repetition of history are also the subjects to explore. Finally, it will analyze the “metamorphosis body” in Abakanowicz’s figural sculpture, and examine the analogy of human body and natural organic world and its meaning. As we shall see, the body in Abakanowicz’s work represents the body of the artist, the body of Poles, and moreover, the body of all human, and therefore its significance is defined, which is not only autobiographical, historical, but also transhistorical and universalistic.

Keywords: Magdalena Abakanowicz, Body, Figural sculpture, Polish art

1980 年威尼斯雙年展中，德國推出 Joseph Beuys(1921-1986)、Anselm Kiefer(1945-)和 Georg Baselitz(1938-)三人為代表，波蘭則以 Magdalena Abakanowicz 的單人個展，參與此國際藝術盛會。在德國藝術家所領導的新表現主義潮流中現身的 Abakanowicz，被視為新具像雕塑家，受到國際藝壇矚目。英國藝評家 Paul Overy 既提到：「波蘭人明智地選擇推介單一藝術家，Magdalena Abakanowicz，歐洲最好的雕塑家之一……或許，1980 年代的真正活力，是來自東歐。」¹

Abakanowicz 事實上是以前編織創作初登國際藝壇。1962 年，她首度參加於瑞士洛桑舉辦的第一屆國際織錦雙年展(Biennale Internationale de la Tapisserie in Lausanne)。逐漸地，Abakanowicz 的編織創作由平面轉向立體，自抽象變為表現性的具像。1965 年巴西聖保羅國際雙年展中，Abakanowicz 以後來被稱為〈阿巴肯〉(Abakans)的宏偉編織作品，獲得金牌獎。題目來自藝術家姓氏的〈阿巴肯〉系列中，前所未見的手法、強而有力的造型、紀念碑般的尺寸，不但與傳統織錦決裂，也讓纖維編織成為雕塑表現的可能媒介。1960、70 年代國際間興起的纖維藝術實驗熱潮中，有 Abakanowicz 的貢獻。

然而，就如對當時所有以編織為表現手法的藝術家一樣，Abakanowicz 的作品主要仍是在相當有限的圈子裡被討論。畢竟，在傳統上，纖維藝術位處藝術世界的邊緣。Abakanowicz 以〈阿巴肯〉參加聖保羅雙年展，即含抗議此類別階級的企圖。²將纖維藝術視為一重要藝術形式的轉變關鍵，在於 1960 年代末後極限主義(Post-Minimalism)的發展，形式與媒材界域的擴張，成為 1970 年代藝術的典型特質。Abakanowicz

¹ Paul Overy, "The Venice Biennale: More baffling than ever", *International Herald Tribune*, 14-15 June 1980, p.7.

² Magdalena Abakanowicz, *Fate and art. Monologue*, Skira Editore S.p.A., 2008, p.50.

作品中纖維素材的採用，呼應了此新趨勢中的重要藝術家如 Eva Hesse (1936-1970) 或 Robert Morris (1931-) 等人的創作。另一方面，雖然 Abakanowicz 從未視自己為女性主義藝術家，也拒絕公開討論性別議題，但美國婦女與工藝運動無疑亦形同其編織創作的有力支持。

於編織的實驗已告一段落，也在意欲跳脫纖維藝術的侷限而與當代雕塑主流直接連結的企圖下，Abakanowicz 於 1973 年左右開始嘗試轉變。她減縮作品的尺寸至真人大小，著手創作後來成為其標記的灰色、無頭、空如硬殼的人體雕塑。改以同為軟質的但非手工編織的現成素材，如粗麻布、紗網、棉布等，結合石膏和樹脂來表現；後來，也嘗試以銅、木材和石材創作。Abakanowicz 在當代雕塑的地位，漸受肯定，至 1980 年的威尼斯的國際雙年展，成就了其生涯的另一次轉折。此國際盛會後，對 Abakanowicz 作品感興趣者，遠超越纖維藝術圈，她的藝術進入主要藝術機構，為許多重要的收藏家典藏。³

不論創作手法為何，人類身體的各式呈現一直是 Abakanowicz 雕塑的主要核心。在 2004 年「藝術面對歷史」的研討會中，Marie-Hélène Popelard 曾直言「沒有藝術家能逃脫歷史」(Nul artiste n'est libéré de

³ 在威尼斯雙年展展場對 Abakanowicz 作品充滿濃厚興趣的人之中，有兩位特別對其國際生涯的發展來說舉足輕重：一是 Suzanne Pagé，巴黎現代美術館的館長，1982 年她在其美術館內為 Abakanowicz 舉辦了大型個展；二為重要的義大利藝術收藏家 Giuliano Gori，他後來委託藝術家為其座落於佛羅倫斯不遠的基金會創作一件大型作品，讓 Abakanowicz 有機會深入發掘銅這個傳統媒材的新可能。稍後，1984 年知名的紐約藝術商 Xavier Fourcade 同意推介 Abakanowicz 到美國，他 1987 年去世後，紐約 Marborough 藝廊接手成為主要代理商。除了法國、美國，Abakanowicz 另外也陸續在德國、英國、義大利、日本、加拿大展出，而且旅遊各地，受邀講學，例如，她曾在加拿大 Banff 成人教育中心授課；1983-1984 年間，於 UCLA 和加州 Fullerton 州立大學教授雕塑。有關其生涯，參見 Barbara Rose 的整理。Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994, pp.190-195; 202-222.

l'histoire)，⁴對於波蘭人，如 Abakanowicz，或對德國人，如同樣參加威年斯雙年展的 Joseph Beuys 或 Anselm Kiefer，當更是如此。對他們而言，二次大戰的記憶和浩劫後的歷史都是難以抹滅的創傷體驗。如果說 Beuys 的作品傳達了清楚的政治訊息，努力建構戰後德國復原的社會和政治計畫，希望德國能自納粹的恐怖時期後重生，而在其行為與表演藝術中，他常利用自己的身體以及二次大戰時受的傷暗喻國家的重創和隱痛，創造複雜的儀式象徵性地重返本源、接觸自然以求修復；Anselm Kiefer 則是深深體認，任何意圖自晚近德國歷史陰影脫逃的努力都是徒勞，在他的藝術中，他因此力圖打破這個主題的沈默與失憶，挑戰禁忌，嘗試激發相關議題的文化與政治論辯。那麼，同為背負著過去歷史之沈重包袱的 Abakanowicz，在她的各式人體雕塑所涉及的「身體化」想像中，訴說的又是什麼樣的創傷體驗？集體記憶如何以像身體一般的實體被再現？而藉此呈現的又是何種歷史意識與思考？擴及什麼樣的人類命運觀想？本文將分由其作品中不同的身體意象——受創的身體、量化的身體、與身體的「變態」（metamorphosis）——對此進行探討。

一、受創的身體

在巨型的〈阿巴肯〉系列後，1970年代初，當 Abakanowicz 決定放棄編織、改變其藝術時，她首先嘗試以染黑的麻布包裹櫥窗展示的人體模型來表現（Düsseldorf，1972）。如此的創作手法並未持續，因為

⁴ *Les arts face à l'histoire. Peinture littérature danse, actes du colloque organisé par l'Institut universitaire de formation des maîtres du Poitou-Charentes-Angoulême, 23-24 mars 2003, L'Atelier des Brisants, 2004, pp.99-104.*

Abakanowicz 發現，這些人體模型太優雅、太完整。⁵她不但排斥機械生產或亮眼光鮮的面貌，也捨棄完整人形的創造，殘破、缺損、截肢、空心的人體才是她作品的基調。

1973-1975 年間創作的〈頭〉(Heads) 可說是一件過渡性作品，媒材的處理仍見〈阿巴肯〉的編織趣味，但卻已顯見 Abakanowicz 藝術主題的新方向。此作中，隨意置放於地面的 16 個頭狀形體，以回收的破舊粗麻布包裹金屬殼，填塞纏捲的麻類纖維而成。其中有些是完整封閉的，為包裹的粗麻布袋所保護，有些卻是開口暴露，幾乎要爆裂出其柔軟的內容物。所有這些無臉之頭，看來傷痕累累，像是經歷某種大變動或遭受某種極致的創傷，留下了難以療癒的傷口與疤痕。如果說〈阿巴肯〉已可見 Abakanowicz 對人類形象的興趣，〈頭〉則開啓了她對身體另一層意象的探索：藉受壓迫而殘缺之外貌，表現外在力量對個體的破壞作用。

〈坐像〉(Seated figures, 1974-1979) 中，這個面向更清楚可見。為了此作的 18 個人像，Abakanowicz 以一位男性模特兒翻製了人體石膏模型，然後在上蠟的表面黏貼一層層的舊麻布，以膠和合成樹脂讓其硬化。藉此，她製作了一個堅硬而充滿皺紋的表殼，可以輕易自石膏模上取下，所有人像皆是重複此過程而得。Abakanowicz 雖只用一個模型來翻製，但她藉粗麻布的纏折、添加的繩索或細線所營造的肌理微妙變化，讓每個人像個個不同。因此，有些具有如乾涸之粗糙地殼或滿佈紋理之樹皮的粗硬表面；有些則較細薄，像是人體肌膚的細胞組織；有些看來像是經撕扯或受槍擊穿透；有些則包裹著有如包紮傷口之繃帶的條狀纖維；甚至有些帶有成束如絞刑繩者，宛如被剝除了表皮，顯露仍具生命

⁵ Magdalena Abakanowicz, Chicago, Museum of Contemporary Art; New York: Abbeville Press, Publishers, 1982, p.80.

脈動的循環和神經系統。Abakanowicz 以最簡化之基本形體來表現這些人像：她去除了他們的頭，自肩膀處截去其手臂。這些空心的、去頭無手的人類軀體被置於高立的金屬椅架上，成列地安排於展場牆面前。如此的展呈方式，讓他們看來就像是一場死刑中的俘虜，或是被剝去衣物、暴露出肉體的無名受害者。〈背〉(Backs, 1976-1982)，也是以同樣的手法與風格完成：人體的形式極度簡化，僅留無首無腿蜷曲弓身的空心軀幹；身體亦宛如被剝除了保護的表層肌膚，受外力侵襲而裂痕斑斑。如同〈背〉或〈坐像〉系列，Abakanowicz 作品中塑造的盡是中空無首，破敗殘缺，傷痕累累的身體，他們召喚著折磨與摧殘、死亡與犧牲的想像，牽動著哀傷苦楚、失落絕望的情愫。

1930 年出生的 Abakanowicz，在童年和青少年時期，目睹納粹侵佔波蘭、猶太人被屠殺、華沙在烽火中化爲廢墟，也曾親身接觸重創甚而被截肢者——其中還包括他斷臂的母親。⁶從事記憶之社會學研究的 Maurice Halbwachs(1877-1945)和繼而發展其觀點的後輩學者，如 Howard Schuman 和 Jacqueline Scott 的研究，證實了在早年親身經歷的重大事件，尤能在個人心靈中留下深刻印記，對人們產生最強烈、最深層影響，⁷ Abakanowicz 雕塑之受創的身體無疑即是如此烙痕深印之創傷體驗的再

⁶ Abakanowicz 曾描述 1943 年她目睹其母受傷的經歷：「……一個達姆彈 (dumdum bullet) 重創了她的右臂。讓它從肩膀處斷裂，也傷了她的左手。能幹的手臂頓時成爲掉落地面、孤伶伶的一塊肉。我驚訝地看著它……」。另外，1944 年華沙起義時，當時 14 歲的 Abakanowicz 曾到臨時在學校或兵營設置的醫護站幫忙，她回憶道：「有天他們帶來了一個臉完全被燒掉的人。從擔架上到後來躺在地上，他張開的口裡不停地發出尖叫聲，一直到死亡。不斷地有新的人被送來，傷勢都很嚴重。沒有麻醉劑也沒有消毒水。……床也不夠。傷患太多了。……」。Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, pp.17; 19.

⁷ Howard Schuman and Jacqueline Scott, "Generations and Collective Memory", *American Sociological Review* 54, June 1989, pp.359-381.

現。然而，為何 Abakanowicz 在其生涯最初，1950 和 1960 年代，未選擇在其藝術中公開處理戰爭主題和其個人創傷？誠如 Joanna Inglot 所推測，顯然，其中一個原因是在共產主義下，尤其 Abakanowicz 的貴族家庭背景，她無法自由地談論其戰爭經驗。由於擔心被發現而被告發成爲「階級敵人」，她學習到壓抑自己的童年記憶。另一個重要原因即是，她以編織創作者開始其生涯。當她成爲積極的纖維藝術運動的領導人物時，她主要聚焦於新編織技巧和材料、以及轉化織毯媒介的探索上，在其中，她可能找到了戰爭痛苦記憶以及圍繞她的波蘭複雜社會政治現實的出口或避難所。⁸除此之外，我們另外還可納入考量的是，1960 年代 Abakanowicz 一步步與自由世界漸趨頻繁的接觸，以及 1968 年他又親身經歷東歐的另一場巨變——蘇聯入侵捷克——的刺激。⁹總之，1970 年代初，Abakanowicz 轉向更有意識而直接地訴諸於戰爭浩劫之痛苦與創傷，殘缺、肢解的身體也就此成爲她表達自身戰爭記憶的象徵。

如此的身體同時亦是波蘭許多藝術家都力圖面對之集體記憶的再現，Abakanowicz 創作這些雕塑時波蘭藝術界普遍瀰漫之殘缺美學即可爲

⁸ Joanna Inglot, *The Figurative sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, University of California Press, Ltd., 2004, pp.78-79.

⁹ 1968 年對東西歐都有其歷史的重要性：美國和歐洲各地政治青年運動企圖透過抗爭和其他直接行動推翻僵化政權。在出名的「布拉格的春天」期間，捷克斯拉夫的情況尤其看來大有可爲，捷克人開始意識到他們有從共產政權統治下解放的可能。這年夏天，Abakanowicz 受邀到捷克首都參加藝術家和史學家的一場研討會，她肯定對此有所體會。然而，事實證明自由解放的時機仍未成熟。8 月 21 日一大早，Abakanowicz 在布拉格的一間飯店中被可怕但又熟悉的聲音吵醒：裝甲坦克車的聲音，蘇聯軍隊開進了捷克首都，Abakanowicz 目睹坦克車的配槍指向人群。機場被關閉，Abakanowicz 利用地區火車輾轉回到華沙，花了 3 天的時間。在她回憶中，布拉格車站充滿了睡在地面上的蘇聯士兵，穿著夏季亞麻制服的士兵們，看來就像是散置地面的麻袋，而這個沉重的、袋狀的大量身體意象一直深深烙印在她心中。見 Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, p.34.

證。以下，我們將對此進行探討。

在波蘭，二次大戰及其餘波激發了聚焦於戰爭主題的具像雕塑創作。首先，自 1947 年波蘭議會選舉而走上社會主義發展道路後到 1950 年代早期之間，被稱為計畫性的具像（*programmatic figuration*）以一種高度傳奇化和英雄化的方式處理此主題。雕像趨向於以一種 19 世紀的慣用手法描述戰爭英雄強而有力的典型形象，或表現無名戰士和自由的寓言。滿載意識型態且與社會寫實主義美學原則相符的這些作品，常常描繪波蘭對抗納粹的「勝利」，也藉此以向與蘇維埃軍隊的「偉大聯盟」致敬。1954-1955 年的政治「解凍」後，一種由年輕世代的藝術家所創作之「非計畫性」的新具像出現了，以非常不同的方式處理戰爭主題：與前一階段宏偉英雄主義相反的，導入了非傳奇化的、非英雄化形象的表現，凸顯的是犧牲、受難和死亡。¹⁰

事實上，即使戰爭在 1945 年結束，它毀滅性的作用在數十年後整個波蘭都仍深有所感。二次大戰期間，波蘭成為集體屠殺政策和極權意識型態的某種「實驗室」。受挾於納粹和蘇聯的侵略之間的波蘭，因此遭受可說是所有歐洲國家中最可怕的災難和破壞。波蘭喪失了大量的人口，約 5.6 到 7 百萬人死亡，納粹設於波蘭各地集中營的集體滅絕行動，讓波蘭也經歷了恐怖的猶太大屠殺，而在整個國家的潛意識留下了深刻烙印。廢墟化的城市，受傷與遷徙的人們、以及生活的貧窮，有很長一段時間都是波蘭風景的主調。¹¹長期銘刻在波蘭人腦海裡的戰爭苦難影

¹⁰ 1955 年 7 月，值第五屆世界青年與學生節之際，於前不久才整修完成的華沙軍械庫舉行的全國新秀藝術展（National Exhibition of Young Art），可謂是波蘭藝術家創新突破的歷史里程碑。有關 Abakanowicz 與當時波蘭藝術圈的關連，參見 Joanna Inglot 的回顧。《The Figurative sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths》，pp.71-84.

¹¹ Norman Davis, *Europe: A History*, Oxford: Oxford University Press, 1996.

像，成爲文化表現的成分，如作家、電影生產者、戲劇導演、和視覺藝術家都試圖坦然面對並徹底瞭解如此的經驗，不論是個人或集體的層次。1955 年後出現的新具像雕塑世代，重新探索人類形象之表現性力量，以再現與戰爭相關之廣泛經驗。1955-1980 年間，身體成爲波蘭雕塑最重要的主題——當然，並非以其理想化的完美形式，而是激發悲愴痛苦情感的受創身體。¹²

如此的身體意象，在西方的基督教文化傳統中有其歷史。Paul Ardenne (1956-) 在其探討 20 世紀西方藝術中之人類形象的專著中曾追溯，中古後期表現遭受釘刑而扭曲痛苦之救世主的「受難者」形象 (Schmerzenmensch)，這種引人痛徹心扉的強烈表現主義，並未消失，差別只是，在 20 世紀，凡人取代聖子成爲「現代的受難者」。¹³波蘭作爲「受難者」的意象，更是深植於波蘭的國家意識中，爲其步步都裹夾著創傷和災難的歷史所強化：接二連三的野蠻侵略與浴血災難，受佔領、被瓜分，是波蘭過去兩百年來的歷史特徵，在波蘭的國家情感中留下難以抹滅的痕跡。而創傷受難的身體和死亡持續成爲藝術與文化的母題，19 世紀的浪漫主義傳統是其中的關鍵。18 世紀晚期，在波蘭喪失主權已超過 120 年而又面臨被俄國、普魯士、奧地利帝國三分之際，浪漫主義的詩人和作家們成爲國家獨立抗爭中的鬥士，他們結合民間傳統象徵以及波蘭天主教社會的精神特質，演繹「受難者」的意象，創造了一個新

¹² Joanna Ingot, *The Figurative sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, pp.71-84.

¹³ Paul Ardenne, "Un Moderne Schmerzenmensch", *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris: Editions du Regard, 2001, pp.72-127. 在其對當代人體雕塑的研究中，Judith Collins 也觀察到，受難的半裸基督，爲 1980 年代初到 1990 年代中期重要的身體意象，甚至，有許多人體雕塑以類近於釘刑的姿態表現。Judith Collins, *Sculpture Today*, London: Phaidon Press Limited, 2007, p.14.

政治神話，用以解釋他們國家所遭遇之悲慘命運背後的意義。其中，波蘭被描述為「殉難者」、「基督」或「受難的國度」，而它的犧牲終將帶來救贖，波蘭將成為一新的彌賽亞，它將在受外國統治的苦難後凱旋地「復活」。波蘭作為「受難者」的浪漫觀點，鮮活地表現了對災難不斷之波蘭歷史的深刻思考與對抗，影響了數代的知識份子，在 20 世紀仍舊延續。尤其，在二次大戰的創傷和共黨壓迫的背景下，更是活力重現。¹⁴就如許多當代藝術家，Abakanowicz 在其作品中力圖傳達的便是此共同的災難體驗。

當時在波蘭非常受歡迎的 Henry Moore (1898-1986) 的作品，為戰後探尋受難意象之適切表現的波蘭雕塑家們提供了靈感。1959 年 Moore 曾在華沙的 Zachęta 藝廊展出雕塑和素描，而且親臨開幕現場。他對波蘭具像雕塑的影響，特別可見於堅實形式的破壞與開放、對內在的探索、對人類身體和有機世界間之類比的研究。就如同 Andrzej Osęka 的觀察，1950 年代中期到 1970 年代早期波蘭具像雕塑中，「對世界和人類處境的悲劇性、毫無英雄性可言之真相的發現，都表現在形式的破壞、解構上」。¹⁵波蘭雕塑家 Alina Szapocznikow (1926-1973) 的作品，可謂是如此雕塑趨勢的代表。但除了 Moore 的影響之外，由於留學法國的經歷，她自 1945-1955 年間法國具像雕塑表現性的趨向，如 Alberto Giacometti (1901-1966) 和 Gernaine Richier (1902-1959) 等人的創作，亦獲得了不少養分，可謂是連結西歐與波蘭具像雕塑的關鍵。¹⁶Szapocznikow 殘缺不全、彎曲

¹⁴ 對波蘭的浪漫主義傳統，見 Andrzej Walicki, *Philosophy and Romantic Nationalism: The Case of Poland*, Oxford: Clarendon Press, 1982.

¹⁵ Andrzej Osęka, "Pczemiany formy", *Contemporary Polish Sculpture*, Warsaw: Arkady, 1978, p.8.

¹⁶ 在戰後的 1950 年代，存在主義的雕塑啟發了許多年輕歐洲藝術家對孤獨、恐懼、焦慮之表現性具像的興趣。參見 Frances Morris, *Paris Post War: art and Existentialism 1945-1955*, exh.cat, London: Tate Gallery, 1993.

變形、有如自屍堆或墓地掘出的人體雕塑，對後來的波蘭雕塑家深有啓發。逐漸地，片段、破損、掏空的身體造型——宛如意欲揭露比西歐所遭遇到的更強烈的災難與迫害——發展成爲波蘭的主要雕塑語彙。¹⁷

位於如此雕塑背景脈絡中的 Abakanowicz，表現了同樣的殘缺美學。集體記憶的理論，有助我們得見其深刻意義。根據從事記憶之社會學研究的 Maurice Halbwachs 的理論，「每一集體記憶，都需獲特定時空的群體的支持」，而且，在本質上，一個民族或一個社會的記憶是對「過去」的重構，它牽涉到一種社會建構，主要由現在的觀點所形塑。¹⁸美國當代社會學家 Barry Schwartz（1946-）調整並補充了 Halbwachs 如此的「現在中心觀」（presentist）。他認爲集體記憶可以是對過去的一種「穿插式」的建構，更是對過去的一種「累積性」的建構，有其文化的延續性。¹⁹據此歸納上述的探討，我們瞭解到，Abakanowicz 作品中受創的身體，不僅鑲嵌了藝術家個人的經歷和故事，它們亦是二次戰後波蘭具像雕塑中藉以建構「過去」之「殘骸形象」的縮影，反映了 Abakanowicz 所隸屬的浩劫餘生世代之共有經驗與獨特想像；更牽引出了世代累積的集體災

¹⁷ Joanna Inglot, *The Figurative sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, pp.71-84. 另外，根據 Inglot 的追溯，除了造型之外，Abakanowicz 從真人直接翻模的作法，也很可能和 Szapocznikow 相關。Szapocznikow 與創建「新寫實主義」（Nouveau Réalisme）的藝評家 Pierre Restany 的友誼，讓她得以與這個藝術群體往來頻繁。她不僅欣賞 Yves Klein 如影子般的人體戲劇化拓印，對 Klein 從真人模特兒取得模型的手法更充滿興趣，1963 年她開始對此進行嘗試。1973 年波蘭和法國舉行 Szapocznikow 的遺作展時，她的作品受到廣泛的討論與矚目，當時正探尋適當表現路徑的 Abakanowicz 必然是受到吸引的藝術家之一。自 1974 年的〈坐像〉開始，真人翻模成爲 Abakanowicz 主要的表現手法。

¹⁸ Maurice Halbwachs, *The Collective Memory*, trans. By Mary Douglas, New York: Harper-Colophon Books, 1950.

¹⁹ Barry Schwartz, “The Reconstruction of Abraham Lincoln”, *Collective Remembering* (ed. by David Middleton and Derek Edwards), Newbury Pars: Sage, 1990, pp.81-107.

難體驗，承繼也再現了波蘭文化傳統中有關民族歷史的受難者意象。

二、量化的身體

Abakanowicz 顯然對數量充滿興趣。較為抽象的〈胚胎學〉(Embryology) 中，大大小小共計約 800 件造型。〈背〉(Backs) 像是開啓了 Abakanowicz 同類增生的主題，先是 16 個，後來發展出 20、40、80 個的群組，威尼斯雙年展展出者，即含 40 件背像。「人群」系列則是另一個佳例：1986-87 年完成、首度於 1988 年在布達佩斯的 Mucsarnok 當代藝廊展出的〈人群 I〉(Crowd)，由 55 個立姿人像組成；〈人群 II〉則是 1988 年當她與其夫婿搬到華沙近郊而擁有較大的工作室時完成，包含了 50 件人像；1991 年首展於東京 Sezon 美術館的〈人群 IV〉，擴增為 60 個立姿人像；2004 年曾於法國展出的〈人類〉(Hurma)，Abakanowicz 利用在一個舊麵粉工廠找到的麻袋完成，約由 250 件人像組成。金屬鑄造的作品，數量亦相當：如 1991 年 Abakanowicz 於波隆那 (Bologna) 鑄銅場創作的〈人群〉，展出於 1992 年美國明尼蘇達州 (Minneapolis) 的「步行者藝術中心」(Walker Art Center) 雕塑公園擴建後的開幕個展，含 36 件銅像；2006 年初為芝加哥格蘭特公園 (Grant Park) 創作完成的〈集會〉(Agora)，是 106 件 9 呎高的鑄鐵人像群組。陸續創作的人體雕塑，數量逐年增長，根據藝術家自己的說法，坐、立、和後來發展出來的行走和舞蹈人像的整體數量，「將足夠填滿一個公共廣場……不下於兩千件」。²⁰

創作群體人像的決定，植基於 Abakanowicz 對單一雕塑的不信任，

²⁰ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, p.72.

在她眼中，作為單獨物體的雕塑，很容易轉為裝飾，²¹她想做的遠非僅止於此。她對透過自己的造形藝術為人們建構一環境感到興趣，對空間中安置的形體間產生的張力及其規模充滿好奇，而且，Abakanowicz 確信，「就如同對聲音、光線、或色彩的敏感性一樣，空間感也是一種人類共通的素質」，²²因此，她多次強調，她想要表現一個「充滿人的空間」（populated space），藉此建構一種「體驗的空間」（space to experience）、「讓人沈思的環境」（environments for contemplation），而自己的雕塑則是一種「空間中的創作」（works in space）。²³

Abakanowicz 開始關注自己作品的空間形式，乃是於 1970 年，當 Eje Högestätt 邀請她到瑞典 Södertälje 美術館展出時，Eje Högestätt 提供一個展廳讓她發揮，而 Abakanowicz 並未像一些藝術家一般地只是寄達作品由他人裝置展出，相反地，她親身參與，自己設計並安排作品的空間。約自此時開始，雕塑的空間裝置成為其探索的聚焦點。根據 Barbara Rose（1938-）的研究，與當代波蘭藝術家 Stanislaw Zamecznik（1909-1971）的不斷對話，更逐步強化了這個興趣。Zamecznik 可謂是後來被稱為「環境藝術」的先驅者之一，既使他從未使用此專有名詞，他在戰後就開始以空間中的物件裝置為其審美表現手法，並發展出了一套將音樂觀念應用到空間問題的理論。Abakanowicz 雖未全然接受其理論，但她確實分享了 Zamecznik 對空間關係的探索。²⁴〈人群〉、〈人類〉、〈集會〉、〈淨化〉等，Abakanowicz 總是隨展覽或設置場地進行人像群組的變化與安

²¹ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, p.72.

²² Magdalena Abakanowicz, 1982, p.127.

²³ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, pp.72; 224; *Magdalena Abakanowicz*, 1982, pp.123; 151.

²⁴ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, p.37.

排。在其大型裝置中，觀眾被邀請在「人群」間走動，親密體驗，而非立足於相當的距離冷眼旁觀。

Abakanowicz 作品中量化的身體究竟提供什麼樣的空間情境？召喚何種情感與想像？首先，Abakanowicz 藉此強化了受創的身體所勾勒之戰爭的苦難意象，讓人意識到戰爭暴力中人類身體的脆弱，尤其是大量犧牲與死亡這令人不安的真相。成列排開的〈坐像〉，宛如死刑場上的受害者；〈背〉系列作品中直接置於地面，一列列弓身的人像，令人聯想到集中營裡絕望的囚犯。Abakanowicz 以孩童身體翻模所創作的〈男孩〉(Ragazzi)、〈女孩〉(Puellae)、〈兒童〉(Bambini) 等系列，成群出現之殘缺受傷的孩童塑像，特別迫使觀者面對身體的脆弱、戰爭的迫害與災難。它們事實上也牽涉到 Abakanowicz 腦海中縈擾不去的戰爭記憶：

我記得 1942 年那個酷寒的冬天。德軍佔領波蘭。Hitler 和俄國的戰爭持續進行。從波蘭運送小孩到德國去的車隊意外地停駛了一天一夜。車廂並沒有暖氣。數百個金髮碧眼的小孩在無暖氣、運送牲畜的車廂中凍死。當後來士兵們打開門，僵硬如雕塑的身體紛紛掉落出來。我並未在場。向我敘述此事的人在我年幼的記憶中構築了一個鮮明、強烈又持續不散的圖像。²⁵

戰爭對生命的摧殘，不問性別，不分年齡，Abakanowicz 作品中量化的身體，構築了體會此殘酷無情事實的空間。

戰爭的創傷不只是血肉身體的實質創傷，在集體的暴力與死亡中，也交雜著人類尊嚴的墮落和個人身份的喪失。Abakanowicz 對此有直接體

²⁵ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, p.73.

會，她的家庭在戰爭最後幾個月以及後來共產黨接管下，忍受極度貧窮並喪失貴族特權地位，她甚至自覺不再是一個獨立的個人，而只是在喪失自我主體性的群眾中另一個被壓迫、被蹂躪的身體。²⁶Abakanowicz 去除了最易顯現家族歷史、文化與知識敏感性、以及個人特質的臉／頭部，藉同一人體翻模以獲得具統一性的人群雕像，再次地，不僅是如此的個人創傷病徵的展演，也是歷史的見證。在她的人體群像裝置中，每個人都被賦予同等重要性，沒有先後，沒有等級，只有均質化、無止盡的匿名性。

其次，Abakanowicz 作品中的這些無名群眾——尤其是她的人群立像，由波蘭當時獨特的政治化氛圍與社會現實來看，別具意義。在威尼斯雙年展時，既有些評論家視 Abakanowicz 的作品——特別是展出的〈背〉系列——為對「一個民族和一個國家的強暴」的強烈政治評論，或說是發自波蘭的「一個空虛和無望的強烈訊號」。²⁷當波蘭於 1981 年 12 月 13 日宣布軍事戒嚴時，西方世界對 Abakanowicz 雕塑的解讀更是政治化。然而，Abakanowicz 不但排拒被認定為是一「波蘭的」或「東歐的藝術家」，不願接受西方普遍地對其作品的特殊政治詮釋，也總是避談政治，1981 年她參加波蘭團結工會於反共的解放運動核心地 Gdansk 舉辦的展覽，展出〈牢籠〉（The Cage），表現一個來自〈背〉系列的人像受困於木材組構的囚籠中，為她與當時波蘭的政治有直接關連的唯一作品。就如史學家 Leslie Milofsky 的描述，Abakanowicz 和波蘭政權間總

²⁶ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, p.135.

²⁷ Sr. Therese B. McGuire, "Magdalena Abakanowicz: Polish Pavillon", *Artery*, William Paterson College and New York University in Venice, November-December 1980, pp.8-9.

是維持著一種微妙的關係，那就是「持久共生的沈默」。²⁸

然而，雖未刻意的政治化、無激進的政治訴求，Abakanowicz 的人群立像卻反映了當時的政治與社會現實。對此，我們必得對其創作時的政治與社會情況稍作回溯。1980 年夏天，一個全國性的勞工暴動浪潮導致當時 Edward Gierek (1913-2001) 的政權垮台，團結工會獲得合法地位。在它合法存在的 16 個月期間，團結工會運動成爲一個很大的組織，擁有接近全國三分之一人口的成員。團結工會贊助並策劃許多群眾事件、集會和慶典，共黨政府頻感威脅。另一方面，罷工工人癱瘓了整個國家，食物與貨品從商店販賣架上消失，經濟惡化，國家陷入危機。團結工會在繼續罷工中不斷地施加壓力要求共黨政府更大的讓步，1981 年 12 月 13 日，Wojciech Jaruzelski 將軍 (1923-) 的政權宣佈戒嚴，結束了這個史無前例的政治自由時期。²⁹

1980 年代左右瀰漫在波蘭民眾生活中的政治化氣氛，爲 Abakanowicz 雕塑中的無名群眾，增添了新意。如〈人群 II〉中的 50 個人像，看來疲憊、精力耗竭，其中有些失去手臂，顯得動彈不得；〈人群 III〉更讓人有如此印象，所有人物皆自肩膀處截肢，更是被動、受制、有如奴隸。他們讓人想到那時波蘭政治的重要組成成分——集會的人群，強烈地訴求對自主權與自由之需求的受壓迫公民；他們同樣觸及了所有生活在波蘭的人都痛苦地感受到的經濟衰退，破舊的媒材（如粗麻布，舊衣服，和破布等），增添了他們和 Abakanowicz 家鄉的歷史困境相連之艱難、破敗和無希望的感覺；他們也強烈地評述了剝奪個人自由的社會控制和

²⁸ Leslie Milofsky, "Magdalena Abakanowicz", *Feminist Studies* 13, no.2, Summer 1987, p.363.

²⁹ 有關波蘭團結工會的歷史，參見 Timothy Garton Ash, *The Polish Revolution: Solidarity*, Yale University Press, 2002.

政治操弄機制如何輕易地將人群轉化成一個「系統」中的被動臣民，人象身體凝結靜止的姿態和嚴格規律的空間安排，強化了他們身體和精神上的從屬和受制的感覺。

如此僵化、被動、受制的人群意象，牽涉到波蘭身為受難者之浪漫觀點的延伸與轉化。如 19 世紀末，出名的作家兼藝術家 Stanislaw Wyspianski (1869-1907) 在他出名的劇作〈婚禮〉(The Wedding, 1899) 中，主角為一中空的稻草人物，象徵停滯鈍化、缺乏意志力量的波蘭國家特質，在 Wyspianski 眼中，這就是近來所有國家悲劇的主因。在戲劇結尾的一場舞蹈中，主人翁以棍棒如小提琴般地演奏出繚繞的聲音，逐漸喚醒婚禮中聚集的人群。Wyspianski 以這些僵化癱瘓的人群暗喻錯失重獲自由之歷史機會而無法掌控自身命運的波蘭人民，揭示他們的無能。藉此，Wyspianski 召喚被動面對政治行動之國家精神的根本轉變。如此的人群的想像在共產主義統治下的波蘭藝術中擴散，特別是當 Abakanowicz 著手創作她的人群雕塑時。³⁰

若說在 Abakanowicz 人群雕塑的脆弱、受壓迫與僵化屈從中，隱含著一樣的想像與歷史批判，其中卻也同時潛藏了根本轉變的可能。事實上，她的人群雕塑中每個成員凝結的動態中似乎都蘊含著能動力量，隱藏著對抗與挑戰，特別是〈人群 I〉，僵硬的軀體如包裹著盔甲，以非常規律的形制安排，再加上充滿壓迫感的尺寸與數量，使得他們就像是準備好進攻的、以量制人的強力軍隊。因此，他們不只是奴隸、受害者，也可能是戰鬥者、軍隊。這些筆直豎立的身軀彷彿提出警示，人群也可能是壓迫或顛覆壓迫的強大力量。

³⁰ Joanna Inglot, *The Figurative sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, p.85.

Abakanowicz 人群雕塑之雙重特質的辯證，再現了她對人類集體行為與歷史重複性的思考，也再次地，與她的創傷體驗密不可分。早從童年起她就一次次地見識到「人群可能如何地遵從命令又如何地憎惡命令」，³¹她對人群充滿懼怕：「群眾是最殘酷無情的，因為他們就像沒有頭腦的生物一般地行動」；³²另一方面，人類歷史中的「冷血殺戮與毀滅」，讓她驚恐，不過，人群卻也可形成某種「屏障」（barrier），讓她「感到安全」。³³然而，重要的是，由「安全屏障」轉為「殺戮與毀滅的無腦生物」，似乎常是沒有理由與目的，也無須理性與意義。二次大戰和共黨的壓迫所牽涉到的集體行為暴力，讓 Abakanowicz 深深體會到群眾易受影響、易受驅使的盲目與瘋狂。她的人群雕塑具體呈現了西班牙政治思想家兼哲學家 José Ortega Gasset (1883-1955) 在《群眾的反叛》（*The Revolt of the Masses*, 1929）中所描述的危險而神智迷亂的人類：「對於其驚人的創造能力充滿自信，但是卻不知道該創造什麼。他是所有事物的主宰，但卻無法掌控自己。他在自我的富足中感到迷失。他比以前擁有更多的財富、知識與技術，但卻使得今日的世界與以前最糟的狀況毫無二致……」。³⁴因此，誠如 Jean-Luc Daval 所言，Abakanowicz 的人群雕塑的悲劇性力量，主要即在於「它們裝置出的情境傳譯了人類的瘋狂如何威脅他們自身的命運」。³⁵

在 Abakanowicz 的回憶中，她曾援引人稱「歷史之父」的希臘作家 Herodotus 在紀元前數世紀的觀察：「對一個領導者而言，說服一群人比

³¹ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, p.72.

³² Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, p.110.

³³ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, p.73.

³⁴ 轉引自 Barbara Rose 所做的類比。Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, p.135.

³⁵ Jean-Luc Daval, "L'espace de la représentation", *La Sculpture de la Renaissance au XXe siècle, 4^{me} partie, L'Aventure de la sculpture moderne*, Taschen, 2006, p.1088.

說服一個人要容易許多」，像是要證明並強調人群盲目瘋狂與危險的「歷來如此」。³⁶ 1990年時，她還曾意味深長地如此說道：

我生活在出現驚人的各式集體仇恨和集體諂媚的時代。當還是小女孩時，我曾羨慕鄰國那些身著棕色襯衫的孩童，他們如此地敬重他們的領袖、如此堅定地信仰他們的典範。當他們越界來殺我們時，所有一切都轉為仇恨，直到殺手們被打敗且被殺死為止。然後另外的熱血抗爭出現了，推崇將永久存在的新典範和另一個偉大又理想的新領袖……遊行隊伍持續行進，頌讚將為所有人帶來快樂的想像。³⁷

顯然，創傷體驗伴隨而來的烏托邦的幻滅，讓 Abakanowicz 對歷史之惡及其重複性別有洞見。她的人群雕塑——不論是奴隸、受害者或說是壓迫或顛覆壓迫者——所再現的人類集體行為的暴力，因此不但是無法了斷的歷史創傷，更是難以絕緣的人類生存現實。Abakanowicz 作品的普遍性意義在此清楚顯見。甚至，藝術家提到：「我讓人類面對他們自己」。³⁸〈人群〉、〈人類〉、〈集會〉等作品中，Abakanowicz 的人群雕塑命題刻意的模糊廣泛、一致的匿名性；無性別特徵、種族之別、階級之分，去除頭／臉、衣飾，僅餘基本裸體軀幹，藝術家在表現人體手法上力圖簡化至基本構成，蓄意以身份定義模糊寬廣、具最大普遍性的人體造型，激發觀者的記憶或情感。在她的人群雕塑中，我們面對的不僅是戰爭災難及其創傷、波蘭的社會政治現實等歷史中的集體行為暴力……更是我們自身。

³⁶ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, p.72.

³⁷ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, p.180.

³⁸ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, p.72.

三、身體的「變態」(metamorphosis)

1975年 Abakanowicz 以「有機結構和人類形式」(Organic Structures and Human Forms) 為在倫敦舉行的個展命名，她將自己的作品分為令人與器官微妙結構相聯想者，以及如考古遺骸，成乾枯且石化的硬殼般的人體表現。Abakanowicz 主要即是以此展所標示的兩種方式處理作為其核心藝術主題的人類身體：揭露其內在或再現其外在。不論前者或後者，Abakanowicz 的雕塑實際上都超越了與人體的單純關係。

「變態」(metamorphosis) 一詞來自希臘文，根據韋伯大字典 (Webster's Revised Unabridged Dictionary) 的解釋，在生物學上意指生物外在形貌 (shape)、內在器官型態與功能的變化。Abakanowicz 雕塑中的人體，猶如涉及如此的「變態」，而與自然的有機世界共通相連，有些甚至似可隨時變身為某種新的有機形體一般：簡化而幾近抽象的〈胚胎學〉或〈頭〉，宛若繁殖增生的細胞，如 Michael Brenson 所言，也像是蘊生有機生命的繭；³⁹ 尤其是同時表現身體內在與外貌的成群人像，它們粗糙的皺紋與層層疊疊的肌理，更像是充滿纖維的堅韌樹皮、乾裂的泥土，而不是人類的柔軟肌膚；一件件直接被置放於地面的景象，有如成堆風化的岩石或地球硬殼的延展一般，筆直聳立的成群軀幹，則是如樹似林。

Abakanowicz 本人亦確認如此的閱讀，身體同化於自然的「變態」，實是她身體想像中不可或缺的部分。舉例而言，她曾提到為芝加哥格蘭特公園所製作的〈集會〉，「構成一種有如森林的極大密度」，且具有有機的本質與力量，「不論（它們）是人類軀體或樹幹，人類皮膚或樹

³⁹ Michael Brenson, "Magdalena Abakanowicz's Sculpture of Enchantment", *Magdalena Abakanowicz: Sculpture*, New York: Marlborough Gallery, 1993, pp.7-8.

皮」；她也曾稱自己雕塑的人像群體建構了某種「人群風景」（populated landscape）。⁴⁰她甚至以「生物從個體單元到複數繁殖的自然法則」，來談論個個相似卻又並非完全相同的人群雕塑的表現：

我作的並非是一個形式的複製。每個人像都是一個獨立的個體。……數量在自然的運作中自有其法則：我曾經仔細觀察過聚集成黑壓壓一片的蚊子。它們一群壓著一群。小生物群聚於其他的小生物中。不停地動著。每個都佔據著他自己的位置。每個在外形細節上都不同。這是蚊子或人類？

我曾受到數量所震懾……受到其中的不可複製性所震懾。受到自然在畜群、人群、物種中匯聚如此多的生物，其中，每個個體，在臣屬於群體的同時又保有鮮明的特質。

一群人、鳥、昆蟲或樹葉，都是某種原形之不同版本的奇妙集合。這是自然厭惡完全重複或無法複製的一個費解謎題。……我導入了這種令人困擾的法則，讓我的人群加入如此的變化節奏中。⁴¹

不但服膺於自然的數量法則，Abakanowicz 的人群雕像亦是其變形暗喻的有力例證。這種變形的暗喻，始自 Abakanowicz 的纖維藝術創作，後來延續發展成為她雕塑中的另一個基調，而主要的表現方式亦是植基於她對纖維材料特性的廣泛認知、處理粗麻袋的出色手法，尤其是形式及媒材隱喻可能的挖掘。就如她多次將纖維與人體有機結構相提並論：「我在作品中所用的纖維，是從植物中取得，它與我們自身的構成類

⁴⁰ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, pp.69; 224.

⁴¹ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, pp.72-73.

近……」；⁴²她也曾明白指出，她認為「線是一種建構我們地球有機世界的本質，猶如我們環境中最大的秘密……它建構所有生物、所有植物、我們的神經、我們的基因密碼……我們是纖維構成」。⁴³

纖維藝術無疑啓發了 Abakanowicz 對有機世界的興趣並提供她後續發展的有利創作經驗，但對於將人類身體與自然有機世界相類比之雕塑觀念與表現，Abakanowicz 另外也常提到 1970 年代間她對科學和人體解剖學不斷增加的興趣，以及與波蘭與英國傑出的醫學界學者的接觸，如與神經病學家 Maria Dabska 教授於 1970 年代初的會談，後於 1975 年在倫敦與另一位精神病學家 Patrick Wall 教授的相遇與討論等，都讓她對人類生物學更加瞭解，特別是有關環境對人類神經系統和大腦的影響。Abakanowicz 將自己於此時開始到 1980 年代初期創作的 4 件重要作品〈頭〉、〈坐像〉、〈背〉、〈胚胎〉統稱為「變異」系列 (Alterations)，並指明創作靈感即是來自探討因異常壓力而導致身體之生物結構變化的科學研究。⁴⁴以看來猶似爆裂的腦袋或芽種的〈頭〉為例，根據藝術家的說法，爆裂的頭是瘋狂的隱喻——事實上，Abakanowicz 曾稱他們為「精神分裂的頭」(Schizoid Heads)——每個頭都象徵著逐漸失去控制所導致之形態的有機轉變。藝術家解釋道：「我對人造環境和無盡壓力所導

⁴² Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, pp.20-21.

⁴³ Wojciech Krukowski, "Les Monuments des sources", *Hurma. Magdalena Abakanowicz-De la sculpture à l'installation, une question humaine à travers l'art contemporain*, Paris : Somogy Editions d'art, 2004, p.31. Abakanowicz 所採用的都是自然而非人工的纖維。1975 年倫敦個展時，在被問及她是否為反科技時，Abakanowicz 並未否認。在她眼中，自己的作品也是一種對人們濫用環境的抗議。參見 Magdalena Abakanowicz, *Magdalena Abakanowicz : Organic Structures and Human Forms*, exh. cat., London : Whitechapel Art Gallery, 1975, p.[2].

⁴⁴ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, pp.41-43; *Magdalena Abakanowicz*, 1982, p.146.

致的結果深有體會」，「這些形式與我對超越人類生物節奏後導致沈思能力喪失的恐懼相關」。⁴⁵

藝術家對生物醫學或人體解剖學充滿興趣，毫不令人意外，在古典傳統中實例尤豐。Abakanowicz 的作品中——如關鍵性的「變異」系列中的〈頭〉和〈坐像〉——內在組織爆裂、經脈系統彷彿歷歷在目的人體表現，或許的確像是種人體生物學或解剖學的探索，如為人類身體結構之理解帶來極大突破的 Andreas Vesalius (1514 - 1564) 的素描。這位文藝復興時期的醫師兼解剖學家，在其素描中勾繪了肺、胃、小腸等等內臟組織，也同樣呈現了動脈和靜脈、肌肉和肌腱之間的聯繫網絡。然而，既使它們是細膩、戲劇化、揭示了许多事實，Vesalius 解剖學的研究畢竟未如 Abakanowicz 的作品一般地觸及人類身體的殘酷悲劇。⁴⁶最精確或最富想像力與野心的解剖學作品，或許都無法與 Abakanowicz 破裂的肉體與內在、怪異的神經叢、肌肉韌帶纖維等的隱喻力量相提並論。

Abakanowicz 對醫學研究與人體解剖的入迷，顯然並無法完全解釋她作品中人類身體有機結構的破壞、內在組織與經脈暴露的表現，更難以完整說明截肢、片段之軀體出現的緣由。如前文所述，如此身體表現的轉向實牽涉到 1945 年以來波蘭表現性具像雕塑的刺激。再次地，藉助於 Andrzej Oseka 對當代波蘭雕塑的研究，我們得以瞭解，1950 年代中期到 1970 年代早期波蘭具像雕塑中「形式喪失了它的疆界、戲劇性地瓦解了一就像是腐朽的樹、毀壞的石頭、或腐爛的肉體」。⁴⁷有如對當時波蘭許多的藝術家一樣，如此的有機體隱喻，構成了 Abakanowicz 想像並再現與戰爭相關之廣泛經驗的方法。Abakanowicz 的作品總是具有召喚多層次意

⁴⁵ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, p.44.

⁴⁶ 轉引自 Barbara Rose 的比較與討論。Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, p.44.

⁴⁷ Andrzej Oseka, "Pczemiany formy", *Contemporary Polish Sculpture*, p.8.

象聯想的有力形式，在此，波蘭殘酷與不人道的歷史對個體的戕害與壓迫，不但藉深刻銘刻災變的身體再現，透過身體「變態」的隱喻，身體化為大地、化為自然，歷史創傷也以風化枯朽、地老天荒的自然被想像，或者說，是藉如此的頹敗自然質疑歷史和文明的進步、見證歷史造成的傷害和災難。不僅如此，就如藝術家的喟嘆：「一片乾樹葉有著讓人聯想到木乃伊的網絡……」，⁴⁸自然的死滅衰萎除了是歷史創傷的凝縮，更牽涉到人類存在的宿命與悲劇，極致再現了人受制於自然的事實。

Abakanowicz 對人類命運的思考，如 Joanna Inglot 的論證，極可能與 1973 年其父親和最親密友人也是其支持者的 Stanisław Zamecznik 之死所帶給她的深刻死亡體悟相關。Abakanowicz 約於 10 年後在寫給友人的信中，回憶起她生命中的這個艱難時刻時，仍流露了對其友之死的深刻悲傷，以及眼見其父緩緩死亡的強烈苦楚。其中，她還特別描述到目睹其父靜止的身體逐步萎縮時的驚訝。⁴⁹這種面對死亡的方式，與戰爭記憶顯然極為不同。戰時，Abakanowicz 仍是個小孩、年輕少女，死亡對她而言是突如其來、非自然的、難以理解的意外。因而，在其心中留下震驚而痛苦的記憶，但它也幾近乎是不真實、抽象的。身為成熟中年婦女的 Abakanowicz，目睹其年邁父親之死的經驗，必然讓她獲得了對人類宿命的不同體會，而以更關乎人類存在、生命本質的視角，來探究死亡的意義。

Abakanowicz 對人類命運的思考，也蘊含幼年時對自然界中生命奧秘之震驚體驗的轉化。雙親皆為貴族的 Abakanowicz，幼年生活在位於波蘭

⁴⁸ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, pp.20-21.

⁴⁹ Magdalena Abakanowicz, Letter to Jasia Reichardt, 31 august 1981, in Archives of Jasia Reichardt, London. 轉引自 Joanna Inglot, *The Figurative sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, p.79.

首都東方的家族莊園中，她常喜歡到森林，獨自觀察自然。自然中殘酷的生命悲劇，一幕幕在其眼前上演。她曾如此回憶道：

在我還是小孩時，曾蹲踞在有沼澤的池塘邊，看蝌蚪。有許多很快地變成了青蛙，牠們群聚在沙洲上。透過覆蓋凸出腹部的薄膜，牠們複雜的內腹清晰可見。……在牠們藉樹枝企圖登陸時，一不小心，鼓漲的腹部爆破開來。內容物洩成一團混亂。很快地，牠們遭受蒼蠅的攻擊。我坐在那兒，心跳得很快，對剛發生的一幕震驚不已。柔弱生命的毀滅與牠們脆弱的內容，無限神秘……。⁵⁰

生命的脆弱、存在的不確定性、人類身體殘酷而卑微之生存景況的深刻體悟，不但將 Abakanowicz 導向對人體題材更寬廣的思考，也激發她探尋超越個人生命與經驗、特定歷史與文化，甚至，具修復與療癒力量的普遍性意象。1970、80 年代，Abakanowicz 對神話和宗教理論以及世界原住民文化的人類學研究感到著迷，與她如此的趨向，關係密切。⁵¹

其中，Abakanowicz 尤其在 Mircea Eliade (1907-1986) 的理論中找到了她探尋的完美路徑。知名的宗教歷史學家也是詮釋精神象徵之權威的 Eliade，經廣泛地研究不同時空之文化中的宗教歷史，他觀察到其中奇妙的相似性。Eliade 認為這些共性來自人類發掘我們存在的起源之普遍需要。根據他的看法，這種回到起源的慾望激發不同社會建構他們自己的神話，所有這些都與「創造的原始神話」相關。因此，基本上，不

⁵⁰ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, p.8.

⁵¹ Abakanowicz 對神話與原民文化和儀式的興趣，呼應了西方雕塑中自 1960 年代晚期到 1980 年代已發展至國際規模的類近的趨勢。對此，參見 Kirk Varnedoe 的討論：“Explorations contemporaines”，*Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle. Les Artistes modernes devant l'art tribal*, sous la direction de William Rubin, Paris: Flammarion, 1991, vol.2, pp.661-683.

僅所有人類都分享了一個對世界的共同理解，所有宗教儀式和文化儀典也都傳達了一種超越任何特定地區或歷史背景的本質要素。他堅稱透過不停地展演這些儀式，人類能從他們短暫的、歷史的存在中解放，並創造特殊的「神聖空間」，在其中人們得以與宇宙的神靈相連，並恢復有機的整體和世界原初的和諧。這些儀式構成了一個與自然的持續連結，以重生並淨化參與者，拯救他們脫離虛無和死亡。⁵²

Eliade 的理論儘管受到批評，但在 1960 年代晚期到 1970 年代初，他的觀點在西方和波蘭相當受歡迎，吸引了包括 Joseph Beuys 和 Anselm Kiefer 在內的許多戰後藝術家。主要的原因在於 Eliade 的普遍化的視野，強調人類超越文化與歷史的關連，以及跨文明之精神生活的重要性。如此觀點無疑提供了一種對西方資本主義科技的、進步取向的哲學以及共產主義唯物論意識型態知性又動人的評論。1970 年，以《神聖性，神話，歷史》（*The Sacred, Myth, History*）為題的 Eliade 文選首度被翻譯成波蘭文，迴響熱烈。Abakanowicz 正是閱讀了文選的波蘭譯本而發現了 Eliade。他的理論為 Abakanowicz 提供了一個系統化的世界觀，經演繹而構成她藝術視野不可或缺的部分。⁵³

1976 年巴布新幾內亞（Papua New Guinea）之旅，讓 Abakanowicz 得以印證 Eliade 的理論並更確認她從中建構的觀點，這也是 Abakanowicz 遠赴世界各地的旅程中對其藝術創作有關鍵性影響者。Abakanowicz 乃是

⁵² Ivan Strenski, *Four Theories of Myth in Twentieth-Century History: Cassirer, Eliade, Lévi-Strauss and Malinowski*, London: Macmillan Press, 1987, p.73; Guilford Dudley III, *Religion on Trial: Mircea Eliade and His Critics*, Philadelphia: Temple University Press, 1977, pp.56; 75-79.

⁵³ 經仔細地檢析，Eliade 的著作對 Abakanowicz 的深刻影響相當顯見，既使 Abakanowicz 未對此作直接說明，但她曾坦承閱讀過 Eliade 的書，並在與 Ingot 的訪談中呈現對其理論的熟悉。Joanna Ingot, *The Figurative sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, p.105.

在她在完成〈坐像〉但尚未著手〈背〉的創作之際，利用到澳洲展出的機會，進行了一趟 3 個月的旅行，順道到鄰近的巴布新幾內亞。在當地，她順著 Sepik 河而下到西方高地的叢林中，見到了部落舞蹈和儀式。⁵⁴ 出名的 Sepik 成年儀式，尤讓 Abakanowicz 印象深刻。在這個繁複的儀式中，參與的青年須先通過一個割傷胸、背、臀和腿部的皮膚的痛苦過程，他們滿是割傷的身體在沖洗過後完全被覆以泥土，以維持開放的傷口，確保留下永久的傷痕，獲得如鱷魚的皮膚。Sepik 族人們相信鱷魚是他們的祖先，世界的創造者，經歷如此儀式的青年男子，被視為將獲得鱷魚的超自然力量。⁵⁵

Sepik 部落文化與儀式對 Abakanowicz 的刺激，可由巴布新幾內亞之旅前後她藝術手法的改變得證。Abakanowicz 回波蘭後開始著手的〈背〉以及後來的雕塑，如〈坐像〉和〈頭〉二作中經脈般的繩與線的表現，為粗麻布、紗網、棉布等的纏折所強調的斑斑裂痕所取代。藉此，Abakanowicz 在其人體雕塑表面營造出密集的切口或割痕，有如 Sepik 成年禮中的青年充滿傷痕而覆滿泥土的身體，以及他們乾裂像是地表的皮膚肌理。並且，在此旅程後，她更關注發展有如儀式化群體的空間安排。與成單排的〈坐像〉不同的，〈背〉中的人群被安排成半圓或不規則的排列，營造虔誠氣氛，暗喻某種部落的集體祈禱或不知名的神聖儀式。其中，與自然同化、如地表硬殼的身體——就像 Sepik 成年禮中再現鱷魚意象的身體——成為凡俗與神聖、物質與精神、人與自然的聯繫與溝通，召喚著超越與昇華。Abakanowicz 處理人體虛實空間的巧妙手法更強化如

⁵⁴ 有關 Abakanowicz 巴布新幾內亞之旅的過程，參見藝術家的自述：Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, pp.105-109.

⁵⁵ Joanna Inglot, *The Figurative sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, p.103.

此的體驗，弓身人體枯萎粗糙的外表，暗示物質性的死亡，但虛空的內部變化豐富的肌理，卻滿載活力，蘊藏來自內在之精神性重生的力量。⁵⁶

在原住民部落文化與儀式、神話與宗教理論的影響下，Abakanowicz不但從完全不同的層面來界定自己及自己的藝術，歷史與人類也被以一種新的方式、更寬廣的世界視野重新看待。Abakanowicz 以「薩滿」(shaman) 般的角色來定義藝術家：吸收部落或社會集體的病狀，以透過精神驅邪或滌淨身心理毒素進行治療。殘酷的過去和令人焦慮不安的現在、我族與他者關係的撕裂、自然的失衡與破壞，她的藝術都力圖提供復原的希望。⁵⁷因此，Abakanowicz 欲以其雕塑創造的「體驗的空間」、「讓人沈思的環境」，也就自然轉為 Eliade 式的「接通宇宙神靈、恢復有機整體和世界原初和諧」的「神聖空間」。⁵⁸Abakanowicz 雕塑中身體的「變態」，既隱隱閃爍著如此的修復與救贖的光芒。〈淨化〉即是其中最具代表性的例子。

〈淨化〉中的人體造型，揉合了人像和大樹以及開啓的靈柩或石棺的意象，Abakanowicz 曾以「人——樹」(man-trees) 和「人——靈柩」(man-coffins) 來指稱這些人像。⁵⁹就像 Abakanowicz 的粗麻布人像，〈淨化〉中的銅像無首，如單面的硬殼。從凸面看，他們宛如風景中生長的巨型樹幹，粗糙、鑄銅的堅硬表面和併攏的雙腿傳達了永恆和無時間性的強烈印象；虛空凹陷的那一面，暴露的則是較柔軟而開放的內在，像是某種有機生命的骨骼和組織結構。如前文對〈背〉的討論中已見的，

⁵⁶ Michael Brenson, "Magdalena Abakanowicz's Sculpture of Enchantment", p.7.

⁵⁷ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, p.98.

⁵⁸ James Beck, "Magdalena Abakanowicz in the Apennines", *Art*, December 1986, p.31.

⁵⁹ *Magdalena Abakanowicz, Katarsis, exh.cat.*, Florence: Edizioni Della Bezuca, 1987, pp.22-23.

Abakanowicz 藉此暗喻了來自內在的不可見生命，人像凹面的內在也就成爲一個生命醞釀的神秘空間。然而，這兩種意象的指涉，並非絕然清楚明確，它們不停地轉換或變動，以致於我們從不確定何者象徵生命那個意味死亡。凸面所見的人像，如樹般地從地面長出，但同時，它們卻也有如靜止直立、服喪的巨大人物；充滿肌理的內在傳達了有機生命的活力與生氣，但它們同樣也像是屍體存放的靈柩或石棺。

此作座落的地點與題目，更豐富與深化了這種身體「變態」所觸及的生死辯證意義。Abakanowicz 捨棄義大利收藏家 Giuliano Gori 氣派的雕塑公園，而執意選擇附近爲帶刺鐵絲網與伊屈斯坎農民所築之古代石牆圍起的貧瘠土地來創作，⁶⁰促使〈淨化〉有如追悼納粹集中營的紀念碑，更形同一個被歷史蹂躪的、讓人能夠與無時間性之神聖經驗交涉的古代遺跡。此作的題目，亦是意味深長。Abakanowicz 所選擇的題目 *Katarsis*——淨化——爲希臘文，古希臘人對淨化過程的詮釋直接來自史前巫師透過驅逐惡靈的儀式清除並淨化生病的靈魂的工作——如我們已見的，這是 Abakanowicz 看待自己身爲藝術家的角色。而在眾所皆知的亞里斯多德的理論中，它特別指的是觀眾透過悲劇將憐憫同情和憂慮恐懼情感宣洩與淨化的集體經驗。在現代，「淨化」的觀念著眼於透過精神分析治療過程，挖掘並面對受壓抑或被埋藏之記憶而對創傷進行治療。不論在古代或現代版本，淨化主要都牽涉到否定創傷——不論是集體或個人的——之壓抑情感的解放。⁶¹藉此標題，Abakanowicz 意指〈淨化〉不只是一個雕塑處所，也是一個藉由回返我們存有之本源深處而得以超越自身、解脫創傷重負之經驗。其中，上述的身體的「變態」即是此解脫、

⁶⁰ James Beck, "Magdalena Abakanowicz in the Apennines", p.31.

⁶¹ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, p.104.

超越與重生的關鍵，它所再現的既是化千萬生靈於死塚、須重返面對的浩劫創傷，亦是蕩滌情感之悲劇中的悲劇——平凡又不可豁免的死亡宿命，更是令人得以超越此人類肉體的脆弱、生命的短暫之生生不息的宇宙生命循環。Wojciech Krukowski 曾謂「宏偉」(grandeur)是 Abakanowicz 作品的風格，「崇高」(sublime)是其藝術所召喚的體驗。⁶²就在從生至死到重生之過程的展演，由個人至集體到宇宙之生存的意義辯證中，我們得證了 Abakanowicz 作品如此的創造性特質，她的人體雕塑的既深刻又寬廣的寓意，也昭然若揭。

四、結語

Abakanowicz 的雕塑讓我們得見，作為雕塑傳統中淵源久遠之表現主題的人類身體，雖曾遇抽象潮流的衝擊，但至今仍有著無限的表現可能。尤其，在 20 世紀中期新歷史 (Nouvelle histoire) 的書寫發展出路徑與方法後，身體的豐富意義成為各方熱中研究的目標⁶³——現居美國的奧地利學者 Bernadette Wegenstein 直言：「沒有比人類身體更好的新歷史研究方法了」⁶⁴——身體彷彿在雕塑中開啓了發展的新頁。借用當代身體論述核心人物之一的 Michel Foucault (1926-1984) 的觀點，「身體是事件銘刻的表面」，在身體中，權力、社會與歷史的秘密莫不真相大白，身體因此成為歷史的重要敘事。⁶⁵Abakanowicz 的作品中呈現的，正是此「歷

⁶² Wojciech Krukowski, "Les Monuments des sources", p.31.

⁶³ Bernard Andrieu, *Le corps dispersé: Histoire du corps au XXe siècle*, Paris : L'Harmattan, 1993, p.9.

⁶⁴ Bernadette Wegenstein, *Getting under the skin, body and media theory*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2006, p.2.

⁶⁵ Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, Bouchard, 1981, p.148.

史銘刻」的人類身體。來自歷史的力量，貫穿她的所有作品。

深刻的歷史創傷，是 Abakanowicz 作品的底蘊，但對歷史的反思與洞察、跳脫現實侷限的渴望，卻也讓她表述創傷與記憶的格局放寬。在她的人體雕塑中，她身為波蘭浩劫餘生世代之藝術家的身體，波蘭的國家／民族的身體，還有普遍人類的身體，自然／大地的身體，都在前文所討論之身體的各式意象交相轉換間現身。

受創的身體，為 Abakanowicz 雕塑中的首要意象——無首、截肢、殘缺、被掏空，裸體、甚至被剝除表皮、裂紋斑斑、傷痕累累，Abakanowicz 以此賦予了波蘭歷史創傷與記憶既具體有力又悲愴感人的審美形式。而如此的塑形，牽涉到波蘭文化與藝術傳統中創傷受難與死亡母題裡的「受難者」意象，也共享了波蘭戰後具像雕塑家暗喻歷史殘酷真相的殘缺美學。從中我們看到了藝術家的國家認同也得見其作品的時代特質。

量化的身體，是 Abakanowicz 雕塑中的另一個常數。Abakanowicz 藉人像的數量視覺化浩劫所造成的大量受害者，及其對人類尊嚴與身份的摧殘；也見證當時波蘭的社會與政治，尤其是群聚集會、政治化的民眾。另外，Abakanowicz 以人群雕塑之靜與動、脆弱與力量特質的巧妙結合為視覺策略，意指群眾的受制、僵化，同時暗喻集體行為壓倒性的可怕力量，也在此，Abakanowicz 明白還原了歷史災難與禍害、創傷與死亡之罪首的身份，那就是人類本身——由於整體的被動與屈從，或因為集體的盲目與瘋狂。藝術家對災難不斷之波蘭歷史的深刻思考與批判，由此顯見。

身體同化於自然的「變態」，則牽涉到人類身體與自然有機世界的類比表現。Abakanowicz 作品中的創傷的書寫藉此由肉體的受難與死亡，到大地／自然傷口的展演，創傷符碼交織、轉換。她不但以枯朽衰萎的自然來意指歷史的創傷與災難，以自然秩序之失衡與破壞來想像集體行

爲之瘋狂，而人類的短暫存有與生命脆弱也據此暗喻。在如此以「自然」爲本的想像基模中，Abakanowicz 雖未論斷悲劇的終結，卻也發現了修復與療癒的可能。她藉暗喻生命有機循環的雕塑、儀式般的空間經營，訴諸人類共通的神聖性／宗教化情感，力使觀眾深刻感悟天地萬物息息相連的神聖生命網絡、宇宙生命的生生不息，以探求創傷情感的淨化與昇華、個人有限生命的超越，召喚「我族」與「他者」和諧關係的重建，或者說，自然平衡和諧的修復。Abakanowicz 的人體雕塑，揭示了她的人文主義立場。

就歷史創傷與記憶的再現而言，Abakanowicz 的人體雕塑或許作了相當確實、清楚的表述，直接化遺留的隱痛爲爆裂外露的傷口，但其中卻也另有其獨特豐富又視野寬廣的形而上的想像。在她的「身體化」的想像中，歷史觀與宇宙世界觀交織融會，不但有個人的生命故事、民族歷史、人類命運，也寫入了自然的流轉；有對過去的回首，也有對現在與未來的反思。藝術的虛構與想像，亞理斯多德認爲比現實更真實、更富哲理、更具普遍性。Abakanowicz 不但遙相呼應道：「想像比現實更有力」，⁶⁶她作品中「身體化」的想像，更可爲有力的例證。

(有關 Abakanowicz 作品的圖片，請參考 <http://www.Abakanowicz.art.pl>)

⁶⁶ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art. Monologue*, p.73.

引用文獻

(一) 專書或專書論文

- Abakanowicz, Magdalena. *Magdalena Abakanowicz: Organic Structures and Human Forms*, exh. cat., London: Whitechapel Art Gallery, 1975.
- Abakanowicz, Magdalena. *Fate and art. Monologue*, Skira Editore S.p.A., 2008.
- Andrieu, Bernard. *Le corps dispersé: Histoire du corps au XXe siècle*, Paris: L'Harmattan, 1993.
- Ardenne, Paul. "Un Moderne Schmerzenmensch", *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris: Editions du Regard, 2001, pp.72-127.
- Ash, Timothy Garton. *The Polish Revolution: Solidarity*, Yale University Press, 2002.
- Brenson, Michael. "Magdalena Abakanowicz's Sculpture of Enchantment", *Magdalena Abakanowicz: Sculpture*, New York: Marlborough Gallery, 1993, pp.7-8.
- Collins, Judith. *Sculpture Today*, London: Phaidon Press Limited, 2007.
- Daval, Jean-Luc. "L'espace de la représentation", *La Sculpture de la Renaissance au XXe siècle, 4^{ème} partie, L'Aventure de la sculpture moderne*, Taschen, 2006, pp.1064-1088.
- Davis, Norman. *Europe: A History*, Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Dudley, Guilford, III. *Religion on Trial: Mircea Eliade and His Critics*, Philadelphia: Temple University Press, 1977.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice*, Bouchard, 1981.

Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*, trans. By Mary Douglas, New York: Harper-Colophon Books, 1950.

Inglot, Joanna. *The Figurative sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, University of California Press, Ltd., 2004.

Krukowski, Wojciech. “Les Monuments des sources”, Hurma. *Magdalena Abakanowicz- De la sculpture à l’installation, une question humaine à travers l’art contemporain*, Paris : Somogy Editions d’art, 2004, pp.29-31.

Magdalena Abakanowicz, Chicago, Museum of Contemporary Art ; New York : Abbeville Press, Publishers, 1982.

Magdalena Abakanowicz, Katarsis, exh. cat., Florence: Edizioni Della Bezuga, 1987.

Magdalena Abakanowicz: Sculpture, exh. cat., New York: Marlborough Gallery, 1993.

Magdalena Abakanowicz, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1996.

Montfumat, Isabelle de, et Thiellement, Martine (sous la direc. de). *Hurma. Magdalena Abakanowicz – De la sculpture à l’installation, une question humaine à travers l’art contemporain*, Paris : Somogy éditions d’art, 2004.

Morris, Frances. *Paris Post War: art and Existentialism 1945-1955*, exh.cat, London: Tate Gallery, 1993.

Oseka, Andrzej and Skrodzki, Wojciech. *Contemporary Polish Sculpture*, Warsaw: Arkady, 1978.

Popelard, Marie-Hélène. “Nul artiste n’est libéré de l’histoire”, *Les arts face à l’histoire. Peinture littérature danse*, actes du colloque organisé par l’Institut universitaire de formation des maîtres du Poitou-Charentes-Angoulême, 23-24 mars 2003, L’Atelier des Brisants, 2004, pp.99-104.

Rose, Barbara. *Magdalena Abakanowicz*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.

Schwartz, Barry. "The Reconstruction of Abraham Lincoln", *Collective Remembering* (ed. by David Middleton and Derek Edwards), Newbury Pars: Sage, 1990, pp.81-107.

Strenski, Ivan. *Four Theories of Myth in Twentieth-Century History: Cassirer, Eliade, Lévi-Strauss and Malinowski*, London: Macmillan Press, 1987.

Varnedoe, Kirk. "Explorations contemporaines", *Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle. Les Artistes modernes devant l'art tribal*, sous la direction de William Rubin, Paris: Flammarion, 1991, vol.2, pp.661-683.

Walicki, Andrzej. *Philosophy and Romantic Nationalism: The Case of Poland*, Oxford: Clarendon Press, 1982.

Wegenstein, Bernadette. *Getting under the skin, body and media theory*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2006.

(二) 期刊

Beck, James. "Magdalena Abakanowicz in the Apennines", *Art*, December 1986, pp.30-31.

McGuire, Sr. Therese B. "Magdalena Abakanowicz: Polish Pavillon", *Artery*, William Paterson College and New York University in Venice, November-December 1980, pp.8-9.

Milofsky, Leslie. "Magdalena Abakanowicz", *Feminist Studies* 13, no.2, Summer 1987, pp.363-378.

Overy, Paul. "The Venice Biennale: More baffling than ever", *International Herald Tribune*, 14-15 June 1980, p.7.

Schuman, Howard and Scott, Jacqueline. "Generations and Collective Memory", *American Sociological Review* 54, June 1989, pp.359-381.

